


PRINCETON UNIVERSITY
LIBRARY
The
Kretzschmar
von Kienbusch
GERMANIC
COLLECTION



SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

Die Grundlagen der künstlerischen Bildung. Studien. 14 Bände. Verlag Bruno Cassirer, Berlin.

Bisher erschienen folgende Bände:

Die Seele und das Kunstwerk. Boecklinstudien. 3. Auflage. Kart. M. 2.50.

Die Erziehung des Farbensinnes. 2. Auflage. Kart. M. 2.50.

Palastfenster und Flügelthür. 2. Auflage. Kart. M. 4.—.

Drei Programme. 2. Auflage. Kart. M. 3.—.

Aus der Praxis. Kart. M. 4.—.

Makartbouquet und Blumenstrauss. Gebunden M. 2.20.

Wege und Ziele des Dilettantismus. Gebunden M. 2.20.

Blumenkultus. — Wilde Blumen. 2., erweiterte Auflage. Gebunden M. 3.20.

Die Wiedererweckung der Medaille. Gebunden M. 3.—.

Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken. 4. Auflage. Mit 16 Abbildungen. Gebunden M. 4.—.

Deutsche Königsstädte. (Städtestudien). Gebunden M. 3.—.

Hamburg — Niedersachsen (Städtestudien). Gebunden M. 2.—.

Vom Arbeitsfelde des Dilettantismus. 2. Auflage. Gebunden M. 2.50.

Die Bedeutung der Amateurphotographie. Halle. W. Knapp. M. 10.—.

SCHRIFTEN VON ALFRED LICHTWARK

Schongauer, Dürer, Rembrandt (gemeinschaftlich mit J. Janitsch), Berlin, Grotesche Verlagsbuchh. 1885.

Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchh. 1887.

Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg. München, Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G., 1892.

Verzeichnis der neueren Meister der Kunsthalle. — Geschichte und Organisation des Instituts. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.

Die Sammlung von Bildern aus Hamburg. 65 Abbildungen. Hamburg, Lütcke & Wulff, 1897.

Hamburgische Künstler des 19. Jahrhunderts (in Vorbereitung).

Als Manuskript gedruckt für die Kreise der Kunsthalle und nicht im Buchhandel

Ph. O. Runges Pflanzenstudien. Mit 7 Tafeln. Hamburgische Liebhaberbibliothek 1895.

Studien. 1. Band. Hamburg 1896. 2. Band. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Briefe an die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle. 9 Bände. Hamburg 1895, 1898 u. 1901.

Das Bildnis in Hamburg. 2 Bände mit 30 Kupferlichtdrucken und gegen 150 Netzätzungen. Hamburg 1898. Herausgegeben vom Kunstverein.

Holbeins Bilder des Todes. Mit Einleitung. Hamburg 1897. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Dürer's Marienleben. Mit Einleitung. Hamburg 1898. Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Hamburgische Künstler.

Meister Francke (1424). Mit 22 Abbildungen. Hamburg 1899.

Matthias Scheits. Mit 45 Abbildungen. Hamburg 1899.

Julius Oldach. Mit 46 Abbildungen. Hamburg 1899.



AUS DER PRAXIS

DIE GRUNDLAGEN

DER

KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

STUDIEN

VON

ALFRED LICHTWARK

BERLIN 1902
BRUNO CASSIRER

ALFRED LICHTWARK

AUS DER PRAXIS



BERLIN 1902
BRUNO CASSIRER

MEINER SCHWESTER MARIANNE



INHALT

VORWORT

Von den hier zusammengestellten Aufsätzen ist keiner ohne äussere Veranlassung entstanden. Sie gingen sämtlich aus der gemeinsamen Arbeit mit den (bis auf den den älteren Kunstverein) seit 1889 neu gegründeten kultur- und kunstfördernden Gesellschaften und Vereinen in Hamburg hervor. Nach diesem Ursprunge sind sie geordnet als Ergänzung der im selben Verlage erschienenen „Drei Programme“ vom Ende der achtziger Jahre.

Soweit es sich um die Ausschau von einem gegebenen Punkte zu gegebener Stunde handelt, habe ich bei der Durchsicht nichts geändert.

DIE VEREINIGUNG FÜR DIE SAMMLUNG VON BILDERN AUS HAMBURG

DIE SAMMLUNG VON BILDERN AUS HAMBURG

Vielerlei Bedürfnisse und Wünsche führten im Jahre 1889 zur Begründung der Sammlung von Bildern aus Hamburg.

Das Gepräge der Hamburgischen Galerie moderner Meister war schon damals im Gegensatz zu dem der übrigen deutschen Sammlungen stark international. Während man für die fürstlichen Galerien des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts ohne Rücksicht auf Nationalität lediglich Kunst zu erwerben gesucht hatte, fühlte man bei der Anlage von öffentlichen Sammlungen moderner Kunst in unserm Jahrhundert die Verpflichtung, sich auf die Kunst des eigenen Volkes zu beschränken. Erst in jüngster Zeit (1892) haben vor Allem München und Dresden, im Auslande sogar Paris, den engen Standpunkt verlassen, und Berlin scheint ihnen folgen zu wollen.

In Hamburg, wo die öffentliche Sammlung moderner Meister bisher nicht aus Staatsmitteln sondern aus Geschenken, Vermächtnissen und Erwerbungen aus Legaten vermehrt wurde, bestand nach der Reorganisation der Anstalt im Jahre 1886 die Galerie fast zur Hälfte aus Bildern englischer, französischer, niederländischer und nordischer Meister,

denn seit der Mitte unseres Jahrhunderts sammelten die Kunstfreunde in Hamburg wie einst die Fürsten, ohne sich um nationale Schranken zu kümmern, ein Zug, der sich übrigens auch in Leipzig und Frankfurt bemerkbar macht.

Da nun diese Ursachen allem Anscheine nach nicht zufällig und vorübergehend die Zusammensetzung unserer Galerie beeinflussen sondern dauernd wirken, so beschloss die Verwaltung der Kunsthalle bereits 1886, die Galerie auf den damit gegebenen Grundlagen auszubauen.

Aber zugleich machte sich das Bedürfnis geltend, den internationalen Zug durch einen örtlichen zu ergänzen, um so mehr, da in der deutschen Hälfte der Galerie das eigentlich Hamburgische nur schwach mitsprach.

Um das örtliche Wesen zu betonen, wurden seit 1889 drei neue Sammlungen angelegt und mit Hilfe der Freunde des Instituts über Erwarten schnell entwickelt.

Die Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg vom 15.—18. Jahrhundert sollte die ältere Entwicklung der heimischen Malerei vor Augen führen, die im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert einen Zweig der niedersächsischen Kunst bildete, im sechzehnten sich an die niederländische Kunst und zwischendrein an die Schule Kranach's anlehnte, im siebzehnten und achtzehnten wiederum von den beiden Zweigen der niederländischen Kunst befruchtet wurde.

Die Sammlung Hamburgischer Meister des 19. Jahrhunderts schildert die Entwicklung der Kunst in Hamburg seit ihrem Aufblühen im ersten Jahrzehnt und wird den Rahmen für die Einfügung der Erzeugnisse künftiger Entwicklung abgeben.

Daneben ist seit 1889 als dritte die Sammlung von Bildern aus Hamburg angelegt, die unsere Galerie mit der lebendigen Produktion des Vaterlandes in enger Verbindung zu erhalten bestimmt ist.

Es wurde geplant, nach und nach die hervorragendsten deutschen Maler einzuladen, Hamburg und das Hamburgische Land zu studieren und die Bildnisse hervorragend verdienter Männer und Frauen zu malen. Nach Massgabe der Mittel sollten die durch diese Anregung entstehenden Bilder erworben und in einem besonderen Raum der Kunsthalle vereinigt werden.

Hamburgische Kunstfreunde, die Herren L. E. Amsinck, Dr. Antoine-Feill, Eduard Behrens sen., Otto Berkefeld und Friedrich Freiherr von Westenholz traten 1889 mit dem Direktor der Kunsthalle zusammen, um die Mittel für die Ausführung des Planes zu beschaffen.

Auf diesem Wege schien unserer Galerie ein örtliches und nationales Gegengewicht gegen die Entwicklung des internationalen Elements, die in den hiesigen Verhältnissen begründet liegt, sowie die stetige Fühlung mit den hervorragendsten lebenden Künstlern auf die Dauer ermöglicht.

✿

Den örtlichen Zug im Charakter der Hamburger Gemäldesammlung zu kräftigen empfahl sich jedoch nicht nur aus sammlungstechnischen Rücksichten. Ebenso dringlich sprachen die Beziehungen der Anstalt zu ihren Besuchern dafür.

Während in anderen grossen Städten die Museen vorzugsweise als Sehenswürdigkeiten für die Reisenden betrachtet werden, fällt bei dem namentlich in den Wintermonaten überaus regen Besuch der Hamburger Sammlungen die Zahl der Fremden wenig ins Gewicht. Auch von auswärtigen Beurteilern wird die enge Fühlung mit dem Publikum, die sich deutlich in der überraschenden Zahl der Stifter ausspricht, als ein Charakterzug aller Hamburgischen Museen betrachtet.

Diesen einheimischen Freunden und ständigen Besuchern der Galerie die Landschaft und das Leben der Heimat durch hervorragende Meister auslegen und verklären zu lassen, erschien als eine köstliche und fruchtbringende Aufgabe.

Von Allem, was die Kunst darzustellen findet, wird am tiefsten erfasst, was in der Phantasie vorher lebendig oder was den Augen schon vertraut war.

Es durfte deshalb erwartet werden, dass die Jahr um Jahr entstehenden Bilder aus Hamburg um so liebevollerem Eingehen und um so tieferer Teilnahme begegnen würden, als sie lauter vertraute oder bekannte Stoffe darstellen und sich unmittelbar an das in Allen lebendige Heimatgefühl wenden.

Eine nachhaltige Wirkung auf die künstlerische

Bildung des heranwachsenden Geschlechts dürfte sich daraus von selber ergeben. Was nach und nach die feinst organisierten Augen in Deutschland bei uns gesehen haben, wird von Allen, die mit Empfindung begabt sind, in der Natur aufgesucht und nachgefühlt werden können.

Damit ist dann wieder eine tiefere Empfindung für die Kunstwerke angebahnt, die diesem Land und diesem Leben entnommen sind. Denn gerade das Eigenartigste und Wertvollste in der lebenden Kunst kann ohne eingehende Kenntnis der Natur nicht voll erfasst werden.

✿

Als Ganzes wird die Sammlung dazu noch den andern Pol des künstlerischen Schaffens augenfällig machen, die künstlerische Individualität.

Wenn die gegen dreissig Künstler, die an dieser Sammlung mitgearbeitet haben, ihre Stoffe — und oft dieselben Stoffe — einem und demselben beschränkten Gebiet entnehmen, und jeder in Verhältnissen und Raum, in Farbe und Stimmung der unendlichen Fülle der Möglichkeiten etwas ganz anderes und ihm allein gehöriges entnimmt, so muss dem einheimischen Betrachter, dem die dargestellten Dinge vertraut sind, allein durch den Augenschein klar werden, dass es sich beim Kunstwerk nicht um eine mechanische Wiedergabe von grösserer oder geringerer Treue handelt, sondern um den Ausdruck

eines besonderen Wesens, das mit eigenen Augen Form, Raum und Farbe empfindet und mit engerem oder weiterem Mitgefühl für die Dinge dieser Welt begabt ist.

Aus dieser Sachlage ergiebt sich die Forderung, dass jeder Künstler möglichst seinem ganzen Wesen nach darzustellen ist. Es genügt nicht, ihn durch ein Bild vertreten zu haben.

Auf den Fremdenbesuch braucht die Hamburger Galerie zwar nicht Rücksicht zu nehmen, aber auch dem auswärtigen Kunstfreund wird sie um so anziehender sein, je mehr sie als ein Erzeugnis des Bodens erscheint.

❂

In den wenigen Jahren ihres Bestehens hat die junge Sammlung sich nach Umfang und Inhalt bedeutungsvoller entwickelt als zur Zeit über Gründung gehofft werden durfte.

Ursprünglich war beabsichtigt gewesen, an dem reichsten und an Raum und Stimmung eigenartigsten Punkt unserer Landschaft, dem Hafengebiet, einzusetzen. In einer vertraulichen Mitteilung an die Hamburgischen Künstler und Kunstfreunde wurde dieser Gedanke ausgeführt.

„Mit Sorge, hiess es u. a., hat jeder Hamburger dem Abschluss der Arbeiten entgegengesehen, die das herrliche alte Hafengebiet von Grund aus umgestalten sollen. Wohl durfte man in die oberste

Leitung das Vertrauen setzen, dass sie mit schonender Hand ihr Werk der Zerstörung ausführen und das Neue mit Verständnis den Überresten des Alten einordnen würde. Aber wie eng schienen den gebieterischen Anforderungen des Bedürfnisses gegenüber die Grenzen ihrer Macht! Denn was blieb noch übrig, wenn die Kajen und der Kehrwieder, das Dovenfleeth und schliesslich der Segelschiffhafen, unser höchstes landschaftliches Kleinod, nicht zu retten waren."

„Es würde vielleicht lange gedauert haben, bis wir Hamburger zum unbefangenen Genuss der grossartigen neuen Reize des umgestalteten Hafens gekommen wären, wenn nicht der Kaiserbesuch bei der Schlusssteinlegung der Hafenbauten 1888 der ganzen Bevölkerung die Augen geöffnet hätte. Das Bild unseres Hafengebiets war an jenem Tage in seiner Mischung des Uralten und ganz Modernen so grossartig und in sich geschlossen, dass es den würdigsten Rahmen zu dem nie gesehenen Schauspiel der wimmelnden Ehrenflotte bot, die dem jungen Kaiser das Geleit gab."

„Seit jenem Tag haben wir uns den Genuss des Neuen durch die Trauer um das Untergegangene nicht mehr verkümmern lassen."

„Wenn jetzt der fremde Künstler zu diesem unerschöpflichen Schatz künstlerischer Motive geführt wird und sich den engen oder weiten, mannigfaltig gestalteten, bald von modernen, bald von malerischen altertümlichen Bauwerken eingerahmten

Wasserflächen gegenüber sieht, die von unsagbar mannigfaltigem Leben erfüllt sind und durch ewig wechselnde atmosphärische Einflüsse beständig neue Stimmungsbilder bieten, so pflegt seine erste Frage zu sein: Wer malt denn das bei Euch?"

„Wir müssen ihm antworten: es wird bei uns fast nie gemalt. Die Hamburger kennen die künstlerische Bedeutung ihres grössten landschaftlichen Schatzes kaum mehr als vom Hörensagen, sie haben noch nicht das Bedürfnis, sich die unvergleichliche Schönheit ihres Hafengebiets durch die Kunst deuten zu lassen."

„Es erscheint deshalb als eine würdige Aufgabe des Hamburger Patriotismus, das Bild des Hafens in seiner ganzen Vielgestaltigkeit und in allen charakteristischen Stimmungen für uns und unsere Nachkommen durch die Kunst festhalten zu lassen."

„In der Kunsthalle ist ein besonderer Saal zur dauernden Ausstellung vorgesehen. Im Lauf der Jahre könnte auch die weitere reiche Hamburger Landschaft, der wohl kein anderer Ort Deutschlands an Fülle malerischer Motive verschiedenartigsten Charakters gleichkommt, für diese Sammlung aufgenommen werden. Hier würde die Bevölkerung Hamburgs an der Hand des Künstlers in die unvergleichliche Schönheit der nächsten Heimat eingeführt werden, und der Fremde die beste Anleitung erhalten, sich schnell in dem verwirrenden Reichtum zurechtzufinden. Es bedarf keiner näheren Ausführung, wie weittragend der Einfluss dieser Ab-

teilung der Kunsthalle werden kann. Hamburger Maler wissen aus Erfahrung, dass unsere Bevölkerung sich für Motive aus der Heimat wenig interessiert — man zieht die Berge, „die Sonne Italiens“, vor — und den grössten Künstlern des uns so nahe liegenden Berlin ist Hamburg, das ihnen unendliche Anregung bieten könnte, so gut wie unbekannt. — Von besonderer Wichtigkeit könnten diese Bilder für unsere zahlreichen Aquarellisten in Dilettantenkreisen werden, denen die Kunsthalle bislang weder Anregung noch Vorbilder zu bieten hatte.

✿

Die zunächst befragten Hamburgischen Künstler: Thomas Herbst, Ascan Lutteroth, Carl Rodeck und Valentin Ruths erklärten sich bereit, einer Einladung zu folgen, und das obengenannte Comité von Kunstfreunden trat mit einem Aufruf an die Öffentlichkeit.

Dieser im Frühjahr 1889 von allen Hamburgischen Tagesblättern veröffentlichte Aufruf konnte das Ziel schon weiter setzen als vorher möglich schien, da von vielen Seiten Beihülfe zugesichert war. Am Tage der ersten Veröffentlichung brachten sämtliche Blätter im redaktionellen Teil Worte warmer Befürwortung des Plans, die dem Unternehmen den Boden bereiten halfen.

Der überaus erfreuliche Erfolg setzte das Comité in den Stand, zunächst Hamburgische Künstler aufzufordern, den Grundstock der Sammlung zu

schaffen. Im Herbst 1889 wurden sieben grössere Aquarelle erworben, und es blieben die Mittel, für das folgende Jahr Einladungen an auswärtige Künstler ergehen zu lassen.

Unter den in Hamburg geborenen und auswärts lebenden Künstlern beteiligten sich zunächst Hans von Bartels in München, Ludwig Dettmann in Berlin und Gustav Marx in Düsseldorf.

Von auswärtigen Künstlern kamen in den nächsten Jahren Max Liebermann, Hans Herrmann und Franz Skarbina in Berlin, sowie der Lübecker G. Kuehl aus München, der Holsteiner Momme Nissen und der Norweger Fritz Thaulow hinzu. Im Jahre 1894 folgten Hans Olde und Leopold Graf von Kalckreuth der Einladung.

Zu Anfang wurde auf die Pflege des Aquarells und Pastells besonderes Gewicht gelegt, weil diese wichtigen modernen Techniken in der Galerie nicht vertreten waren. Die Natur dieser Techniken brachte mit sich, dass das Format der Bilder über ein gewisses Mass selten hinausging und dass die Stoffe sich durchweg auf die Landschaft und die Aussen- und Innenarchitektur beschränkten.

Damit war das Programm aber keineswegs erschöpft. Das Figurenbild und das Bildnis gehörten notwendig in den Rahmen.

Diesem Ziel, das ganze Leben der Heimat zu schildern, ist die Sammlung erst in den letzen Jahren näher gerückt, namentlich durch die Hereinziehung des Bildnisses.

✿

Seit langer Zeit bildet die Portraitmalerei einen wunden Punkt in unserer künstlerischen Produktion. Von den Leistungen einzelner ganz hervorragender Begabungen abgesehen, können wir uns mit dem Besten, was namentlich die Engländer hervorbringen, nicht messen. Die Bildnismalerei ist bei uns zu sehr eine Spezialität geworden. Seit dem Anfang unseres Jahrhunderts haben viele der grössten, künstlerischen Begabungen sie grundsätzlich nicht für voll angesehen, während vom 15. bis zum 18. Jahrhundert das Bildnis vollkommen gleichwertig neben den freien Schöpfungen der Phantasie oder der Naturempfindung stand.

Wie die Landschaften und Architekturstücke in der Sammlung nicht als Ansichten sondern als Bilder gedacht waren, so sollten auch die Bildnisse über den ersten Zweck hinaus, die Züge verehrter Menschen für die Mit- und Nachwelt festzuhalten, zugleich Kunstwerke im höchsten Sinne sein. Denn das allein sichert dem Bildnis unter allen Umständen die Achtung der kommenden Geschlechter. Dieses Ziel schien am sichersten erreichbar, wenn für die Aufgabe Künstler interessiert wurden, denen das Bildnis in demselben Sinne ein künstlerisches Problem bedeutet wie die Landschaft oder das Figurenbild. Es stand dabei zu hoffen, dass die Ergebnisse nach und nach als neue Anregung den einheimischen Besuchern und unsern Bildnismalern von Beruf zugute kommen würden.

Die umsichtige Förderung des monumentalen

Bildnisses dürfte überhaupt zu den wichtigsten Massnahmen der deutschen Kunstpflege zählen. Denn das Bildnis ist die höchste unter den jederzeit möglichen, von den jeweiligen Sonderströmungen in der Kunst unabhängigen Aufgaben. In einer Zeit mit idealistischen Neigungen wird es immer wieder auf das ernste, unmittelbare Studium der Natur führen, wie wir denn von der Hand zahlreicher, nordischer Künstler des sechzehnten Jahrhunderts, deren Nachahmungen der grossen Italiener wir heute keinen Geschmack abgewinnen können, Bildnisse hohen Ranges besitzen, die uns allein die Möglichkeit geben, die ursprüngliche Veranlagung ihrer Urheber zu würdigen. Und auf der andern Seite wird in Zeitaltern, deren Ziel weniger in der Darstellung bewegender Gedanken als in dem hingebenden Studium der Natur liegt, das monumentale Bildnis fast die einzige Aufgabe sein, die zur Synthese zwingt.

Wenn wir in Hamburg, wie es unsere Pflicht erheischt, für die Kräftigung der örtlichen Bestrebungen eintreten wollen, so finden wir im Bildnis die einzige Gattung monumentaler Kunst, die immer vorhanden, und die von Zufälligkeiten nicht abhängig ist. Die Verhältnisse liegen bei uns ungefähr wie in den holländischen Städten des siebzehnten Jahrhunderts, wo das Bildnis die hohe Schule der Malerei ausmachte. In unserm Stadtstaat giebt es eine Reihe grossartiger Bildnisse zu malen, die ganz lokaler Natur sind. Der Senat hat seine schwarze spanisch-niederländische Amtstracht beibehalten. Aufgaben

wie ein Aufzug oder eine Sitzung des Senats sind für die Zukunft denkbar, wenn auch vielleicht jetzt noch nicht möglich. Jede Generation hat ihre um die Vaterstadt verdienten Frauen und Männer, deren Bildnis Mitwelt und Nachwelt willkommen wären. Ein starker Familiensinn und lebendige Familientradition bieten bei uns einen gesunden Boden für das Bildnis grossen Stils. Überdies würde die Pflege dieser Kunstgattung die Rückkehr zu althamburgischen Gewohnheiten bilden. Das Bildnis war in unserm Jahrhundert beständig ein Lieblingsgebiet unserer heimischen Künstler. Philipp Otto Runge stellte es im ersten Jahrzehnt auf eine ganz neue Grundlage, wie seine Werke in unserer Galerie hinlänglich beweisen. Jul. Oldach und Erwin Spekter bildeten in ihrer Vorliebe für das Bildnis eine Ausnahme unter den deutschen Nazarenern. Und seit den dreissiger Jahren malte Günther Gensler seine merkwürdigen Regentenstücke nach Art der alten Holländer, Gruppenbildnisse, die in unserer Sammlung, in Köln und in Leipzig aus dem Rahmen des zu ihrer Zeit sonst üblichen herausfallen. Dass später Steinfurth, von dessen Vorliebe für mythologische Stoffe seine Gemälde, Handzeichnungen und Skizzen Zeugnis ablegen, bei uns zum hervorragenden Bildnismaler wurde, weist wiederum deutlich auf die Bedingungen des Bodens hin.

✿

An das Bildnis soll sich sodann die Schilderung des mannigfaltigen Lebens unserer Stadt schliessen. Dass auch hier das eigenartige Wesen der Gesellschaft bei den Ruder- und Segelregatten, auf den malerischen Renn- und Spielplätzen, das Volksleben auf den Märkten, am Hafen, das Leben der Fischer und Schiffer, auf der Elbe, dem Meer oder zu Hause einen unerschöpflichen und bisher kaum berührten Schatz neuer und eigenartiger Motive enthält, ist der deutschen Kunst bisher entgangen.

✿

Wenn erst das Ziel einer sich selbsr erklärenden Sammlung, die bedächtig der Entwicklung unserer lebenden Kunst folgt, einigermassen erreicht ist, dann dürften allmählich auch die Wünsche und Hoffnungen in Bezug auf die heimische Produktion in Erfüllung gehen, die sich an die Wirksamkeit der Bilder aus Hamburg knüpfen.

Künstlerische Begabungen gehören zu den wertvollsten Faktoren im Wirtschaftsleben. Was sie hervorbringen, ist nicht als ein schöner Luxus anzusehen, der sich zur Not auch entbehren lässt, sondern die Kraftquelle aller künstlerischen Industrie und des sie regelnden Geschmacks. Ist diese Quelle versiegt oder lässt man sie ungenutzt verströmen, so vegetieren die dekorativen Künste (das Kunstgewerbe) auf dürrem Boden. Wo in alter oder neuer Zeit eine grosse Kunstindustrie ihre Stätte

gehabt, in Athen, Venedig, Florenz, Nürnberg, Antwerpen, Paris, England und Japan, da ist ihre Kraft stets aus einer umfassend entwickelten lebendigen Kunst geflossen.

Hamburg hat in unserm Jahrhundert nicht weniger und keine geringeren künstlerischen Begabungen erzeugt als andere Städte, aber sie haben ihm keinen rechten Gewinn gebracht. Die Mehrzahl suchte und fand den Boden für ihre Entwicklung ausserhalb der Heimat, die Zurückkehrenden hatten schwer zu kämpfen und standen allein. Dies gilt namentlich für das letzte Drittel unseres Jahrhunderts. Der dekorativen Kunst sind die einheimischen Talente notgedrungen mehr und mehr aus dem Wege gegangen.

Dabei erscheinen die Verhältnisse in Hamburg für die Entwicklung einer lebenskräftigen lokalen Kunst weit günstiger als in den meisten andern deutschen Städten. Die durchschnittliche Wohlhabenheit und der starke Lokalpatriotismus könnten einer kräftigen Produktion den Boden bereiten, und die Möglichkeit einer ganz freien, von akademischen und andern Schranken unbeengten Kunst darf nicht gering angeschlagen werden. Dazu ist Hamburg, wenn es will, immer noch die alte Metropole der Niedersachsen, nach der die umliegenden Provinzen schauen.

Kopenhagen, nicht in demselben Grade wohlhabend, trägt eine der angesehensten und eigenartigsten Malerschulen Europas. Das Einzige, was es vor Hamburg voraus hat, seine Eigenschaft als

Residenz, ist für die Entfaltung eines selbständigen künstlerischen Lebens heute nicht nötiger als in früheren Zeiten, wo weder Augsburg noch Nürnberg Fürstensitze waren.

Notwendig für die Entwicklung einer gesunden Lokalkunst in Hamburg ist nur eins, dass das Bewusstsein der grossen, wirtschaftlichen Macht, die unser Stadtstaat darstellt, in allen Kreisen lebendig wird und in der bewussten Pflege aller heimischen Kulturkeime seinen Ausdruck findet.

Der Zeitpunkt darf namentlich, was die bildende Kunst angeht, als sehr günstig gelten. Auf manchen deutschen Akademien hat die Kunst ihre Wurzeln nicht im Bedürfnis des Bodens sondern in den Ausstellungen und im Kunsthandel, was sie im letzten Grund heimatlos macht.

✡

Wenn wir in Hamburg zur Pflege der örtlichen Möglichkeiten zurückkehren, so nehmen wir nur die gesunden Ideen wieder auf, die in den dreissiger Jahren der Hamburgische Künstlerverein als Richtschnur für die Thätigkeit seiner Mitglieder aufstellte: „Hamburgs Wesen durch die Kunst auszudrücken."

Dass es ihm besser, als uns heute bewusst geblieben, gelungen ist, beweisen vor Allem die reifsten Werke Hermann Kauffmann's, die alle Künstler und Kunstfreunde in Deutschland heute als etwas ganz Eigenartiges, von Allem, was auf seinem Gebiet in

andern deutschen Kunststädten gepflegt wurde, abweichendes empfinden. Und in den ernsten Studien der Gebrüder Gensler erkennen moderne Meister ihre eigenen Tendenzen wieder.

Wäre das vom Künstlerverein aufgestellte und, soweit seine Kräfte reichten, durchgeführte Princip rechtzeitig gewürdigt worden, so hätten in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts die jungen Talente den Heimatboden nicht zu verlassen brauchen, und ihre Kräfte wären der Vaterstadt zugute gekommen. Damit wäre nicht nur unserer Kunst sondern auch unserer Industrie eine eigenartige Entfaltung gesichert gewesen. Denn die Ideen, die zu Anfang der dreissiger Jahre im Hamburger Künstlerverein aufkamen, umfassten bereits das Ganze der Kunst, Malerei, Skulptur, und die dekorativen Künste, die wir heute Kunstgewerbe nennen.

✿

An diese Tendenzen unseres Künstlervereins der dreissiger und vierziger Jahre möchte die junge Sammlung die neu aufkeimenden Begabungen mahnen.

Die Sammlung von Bildern aus Hamburg kann dazu beitragen, dass sie den unerschöpflichen Reichtum der heimischen Landschaft und des heimischen Lebens kennen und lieben und dadurch der Versuchung widerstehen lernen, in der Fremde su suchen, was sie in der Heimat in üppiger Fülle finden. Seit

der kurzen Zeit ihres Bestehens hat sie augenscheinlich in diesem Sinne bereits gewirkt.

Unsere neue Sammlung könnte weiterhin die einheimischen Kunstfreunde dauernd auf die Künstler hinweisen, die der Boden hervorgebracht hat. Zum gesunden Gedeihen der Kunst bedarf es nicht nur der Künstler, sondern auch der Kunstfreunde und Sammler, die sich ihnen anschliessen. In Hamburg sollte es jeder Wohlhabende als eine Pflicht fühlen lernen, für die heimische Kunst nach Massgabe seiner Mittel einzutreten. Auch in diesem Punkte können wir auf hocherfreuliche Anfänge hinweisen. Es giebt seit einigen Jahren junge Sammler, die sich die Beobachtung der einheimischen Künstler angelegen sein lassen. Möchten sie zahlreiche Nachfolger finden, denn was kann es für einen Kunstfreund Köstlicheres geben, als eine neue Entwicklung mit zu erleben in enger Fühlung mit dem Schaffenden? Es ist unmöglich für den Nichtkünstler, auf anderm Wege so tief sich in das Wesen der Kunst hineinzufühlen, und den Hamburgischen Künstlern würden diese Kunstfreunde einen Rückhalt bieten, den die deutschen Künstler leider vielfach entbehren müssen. Die weitverzweigten Verbindungen der Hamburger und eine neue Blüte unserer Kunstausstellungen werden dafür sorgen, dass diese Pflege der lokalen Produktion nicht zur Einseitigkeit führt.

Vielleicht, dass auch die Lenker der Volkswirtschaft sich entschliessen, der rationellen Ausbildung Verwendung und der Begabungen ihre Aufmerksam-

keit zuzuwenden. Wenn es erlaubt ist, den Massstab materiellen Wertes anzulegen, so gehören sie jedenfalls zu den wertvollsten Kräften, mit denen die Volkswirtschaft zu rechnen hat. Jedes Jahr zeitigt eine neue Ernte, und in jeder Generation finden sie ihre Aufgabe. Es ist eigentlich selbstverständlich, dass wir bestrebt sein müssten, sie dem Wirtschaftsleben der Heimat dienstbar zu machen, wo sie allein die Aussicht auf eigenartige Entwicklung haben. Das Genie ist eine so seltene und so gewaltige Kraft, dass sie von Förderung und Vernachlässigung unabhängig bleibt, wenn es auch keineswegs gleichgültig ist, ob es in kultivierter oder in unkultivierter Umgebung seine ersten Eindrücke erhält, ob es als Baum allein steht und vom Wind schief geweht wird, oder ob es im Hochwald einer starken Kultur aufwächst, die jeden Baum auf sein höchstes Mass treibt. — Die Entwicklung des Talents, das unter Umständen sehr wertvoll werden kann, wird jedoch von seiner Umgebung gefördert oder gehemmt, unter Umständen vernichtet.

✿

Auf das historische Interesse, das eine Sammlung von Bildern aus Hamburg in kürzester Frist gewinnen wird, besonders hinzuweisen, dürfte kaum nötig sein. Vom Standpunkt der Kunst kommt es nicht in Betracht. Nicht Hamburgensien sondern Kunstwerke sollen geschaffen werden. Immerhin

mag man gern bei der Vorstellung weilen, dass ein späteres Geschlecht mit derselben Pietät vor der Schilderung des heutigen Zustandes unserer Stadt, unseres Landes, unserer Zeitgenossen stehen wird, wie wir sie empfinden würden, wenn uns eine ähnlich umfassende Darstellung Hamburgs aus dem siebzehnten oder achtzehnten Jahrhundert erhalten wäre.

Praktischen Nutzen kann die Sammlung vielleicht für die künftige Entwicklung unserer Architekten erlangen, wenn nach und nach vom Standpunkt des Malers die eigenartige Bauweise der beiden verflossenen Jahrhunderte dem modernen Gefühl wieder erschlossen wird. Hätten unsere Maler den Reiz der alten grünen Türme mit ihren einfachen, bis in die weitesten Fernen klar sich aussprechenden Silhouetten, in ihrem malerischen Zusammenspiel mit Luft und Wolken erschöpfend geschildert, so würde unsere Architektur schon früher bei diesen Vorbildern wieder anknüpfen und alle ihre kindlichen oder wohl auch kindischen Experimente haben sparen können. Niemand kann uns eindringlicher als der Maler sagen, dass bisher in Hamburg nichts entstanden ist, das für unsere Luft und unser Licht so vortrefflich empfunden wäre wie die bürgerliche und ländliche Architektur des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts.

✿

Das sind kurz angedeutet die Wünsche und Hoffnungen, die die Gründer der Sammlung und ihre

zahlreichen Freunde und Gönner beseelt haben. Möge es ferner nicht an Förderern fehlen, die sich der Entwicklung dieser Hamburgischen Abteilung unserer Anstalt annehmen. Schon in ihrer jetzigen Ausdehnung hat sie sich bei den deutschen Künstlern und Kunstfreunden warmer Teilnahme zu erfreuen.

Wenn ihr die Gunst der Hamburger wie bisher erhalten bleibt, wo ihr, was als lebendiger Beweis ihrer beginnenden Volkstümlichkeit gelten kann, bereits Vermächtnisse zugewendet sind, und, namentlich in letzter Zeit, Stiftungen zum Gedächtnis Verstorbener, so wird sich auch ihre politische Bedeutung fühlbar machen. Denn sie wird das Verständnis und die Liebe für die nächste Heimat pflegen und stärken und zur Entwicklung eines gesunden und freudigen Lokalpatriotismus beitragen helfen, der Wurzel opfermütigen Eintretens für Stadt und Reich.

✿

Seit diese Einleitung niedergeschrieben wurde (Anfang 1892, mit einigen Ergänzungen veröffentlicht in der Neuen Deutschen Rundschau, Februar 1896), hat sich die Lage in mehr als einer Beziehung geändert.

Die Hamburger Kunstfreunde sind von der früher vorhandenen Abneigung, Motive aus der Heimat zu erwerben, augenscheinlich zurückgekommen, denn ältere und jüngere Künstler haben sich in wachsendem

Umfang ihre Stoffe aus Hamburg und seiner nächsten Umgebung geholt und mit diesen Werken erfreuliche Aufnahme gefunden. Es fängt schon an, als selbstverständlich zu gelten, dass ein Hamburger Maler hamburgische Stoffe behandelt.

Auch die Wirksamkeit der Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie und der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die seit der Mitte der neunziger Jahre sich organisiert haben, trägt seither zu der künstlerischen Beobachtung der Heimat bei.

Beide Gesellschaften fassten den Plan, die Ergebnisse ihrer Jahresausstellungen zur Förderung der Hamburgischen Bildnis- und Landschaftsradierung zu verwenden, indem sie die Platten kauften und die Abdrücke in Hamburg zum Selbstkostenpreis abgaben, um zum Sammeln anzuregen.

Eine Reihe von Künstlern ergriff diese Gelegenheit, das in Hamburg gänzlich unangebaute Gebiet zu betreten, und die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle erwarb eine Kupferdruckpresse und stellte sie für die Versuche zur Verfügung.

Seither ist eine grosse Anzahl von Kunstblättern — Radierungen, Lithographien, farbigen Ätzungen — entstanden, die ihren Stoff der Umgebung Hamburgs entnehmen. Da sie sehr rasch vergriffen werden, sind sie ausserhalb Hamburgs wenig bekannt. Dies Aufleben örtlicher Schaffensthätigkeit ist um so erfreulicher, als um 1890 Radierung und Lithographie von Künstlern in Hamburg nicht mehr gepflegt wurden.

Bis 1893 gehörten so gut wie alle einheimischen Künstler, deren Name über Hamburgs Grenzen genannt wurde — es waren ihrer nur sehr wenige und fast ausschliesslich Landschafter — der älteren Generation an. Der Nachwuchs war überaus spärlich und es hielt schwer, in seinem Charakter Hamburgische Züge zu entdecken. Man durfte sich mit Besorgnis fragen, wie es bei uns mit der künstlerischen Produktion bestellt sein würde, wenn einmal die ältere Generation nicht mehr an der Arbeit wäre. Die wohlhabende Stadt, ein politisch selbständiges Gemeinwesen, schien alle ihre künstlerischen Begabungen dauernd an die Kunststädte des In- und Auslandes abgeben zu wollen.

Seither ist jedoch eine neue Wendung ersichtlich. Die mannigfaltigen, wenn auch hier und da noch unbestimmten Aussichten und die vielfachen Anregungen haben eine Anzahl jüngerer Talente, von denen man vor 1893 noch kaum gehört hatte, und die damals nur zum Teil erst zu den Ausstellungen zugelassen werden konnten, in der Absicht zusammengeführt, im Anschluss an die Heimat ihre ferneren Studien zu machen. Einige Kunstfreunde ermöglichten es ihnen durch Erwerbung ihrer Bilder und Studien. Seit 1895 verschaffte ihnen die Oberschulbehörde in der Gewerbeschule Gelegenheit zum Aktstudium; in der Kunsthalle wurde ihnen durch Vorlesungen die Bekanntschaft mit den alten Meistern — zunächst des deutschen Stammes — vermittelt. Die grossen Ausstellungen des Kunstvereins eröffneten

ihnen die Ausblicke auf die Produktion unserer Epoche.

In den wenigen Jahren ist ihre Entwicklung rasch von statten gegangen. Während die ältere Generation hauptsächlich die Landschaft und — seltener — das Tierbild kultivierte, trat die jüngere von vornherein mit Stoffen aller Art auf, die als Bildnis, Sittenbild, Innenraum, Landschaft, Seebild und Stillleben fast den ganzen Kreis des modernen Lebens umfassten.

Die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle verhielt sich dieser Entwickelung gegenüber zunächst abwartend. Doch entschloss sie sich schon im Jahre 1897 angesichts der Bemühungen, eine Kunst heimatlichen Wesens zu schaffen, einige Arbeiten, auch der jüngeren Künstler, als Geschenke in die Sammlung von Bildern aus Hamburg einzureihen, sodann einige andere zu erwerben.

Es wurde dabei betont, dass dieser Schritt in der Absicht geschähe, eine hamburgische Angelegenheit zu fördern und ein Bestreben zu ermuntern, dem der Ernst nicht abzusprechen sei, und von dessen Verfolg sich mit der Zeit günstige Ergebnisse für die künstlerischen Zustände in Hamburg voraussehen liessen. Doch behielt die Kunsthalle sich vor, von den jüngeren Künstlern im Lauf der kommenden Jahre an Stelle der ersten Erwerbungen andere zu setzen, falls die Ergebnisse der weiteren Entwicklung dies wünschenswert machen sollten.

Die Hamburgische Abteilung der Gemäldesammlung und die Thätigkeit der jüngeren Hamburger

Künstler auf dem Gebiet der reproduzierenden Künste erweckten bei der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung den Wunsch, Bilder aus der Heimat für den Wandschmuck der Schulklassen von Künstlerhand zu besitzen. Unter den Entwürfen wurde zunächst Jean Paul Kaysers Hafenbild (am Kaiserquai) ausgewählt. Die Mittel für die Herstellung in farbiger Originallithographie gewährte die Verwaltung der Averhoffstiftung, die hier wie so oft den Grund zu einer vielversprechenden Entwicklung legte. Die Verwaltung des Paulsenstifts hat in der Aula der Schule von J. P. Kayser ein grosses dreiteiliges Wandgemälde ausführen lassen nach Motiven aus dem Alsterthal und die Entwürfe dazu der Sammlung von Bildern aus Hamburg gestiftet, um auf den Zusammenhang hinzuweisen.

* * *

Das Prinzip der Sammlung hat sich mithin auf örtlichem Boden als nach manchen Richtungen entwicklungsfähig bewiesen.

In dem Augenblick, wo ihr grössere Mittel zur Verfügung stehen, wird sie auch für die deutsche Kunst von Bedeutung werden können. Denn es liegt in ihrem Wesen, Aufgaben aller Art zu stellen. Und wenn sie mit Folgerichtigkeit auf dieses Ziel hin ausgebildet wird, kann sie in Deutschland die neu auftauchenden grossen Kräfte in der Landschaft, dem Tierbild, Sittenbild oder dem Bildnis für Stoffe aus

Hamburg zu gewinnen versuchen. Namentlich wird sie in der Lage sein können, der Bildnismalerei fortlaufend hervorragende Aufgaben zuzuweisen. Wo wir heute in Deutschland unter dem Zeichen einer abstrakten Ausstellungskunst stehen, wo nur den wenigen Monumentalmalern wirkliche Aufgaben gestellt werden, kann jeder Versuch, Kunst und Leben enger zu verknüpfen, für die Entwicklung unserer künstlerischen Begabungen von Wert sein.

KUNSTVEREIN

HAMBURGISCHE KUNST.

NACH EINEM VORTRAG ÜBER DIE FRÜHJAHRSAUSSTELLUNG IN HAMBURG 1898.

I

Zum ersten Mal seit einem halben Jahrhundert hat der Kunstverein es gewagt, eine grosse Kunstausstellung mit lediglich hamburgischen Kräften zu veranstalten, indem er ausschliesslich hamburgische oder in Hamburg und seiner nächsten Umgebung geborene Künstler und hamburgische Sammler mit ihrem Besitz an Gemälden eingeladen hat.

Vor einem Jahrzehnt noch wäre ein solches Unternehmen aussichtslos gewesen. An Sammlern und Kunstfreunden fehlte es uns zwar nicht. Aber die einheimische Produktion war allmählich auf einen toten Punkt geraten. Von der älteren Generation standen nur noch wenige aufrecht, ein Nachwuchs konnte sich nicht entwickeln. Die Sammler waren auf das In- und Ausland angewiesen.

Seit 1894 sind die grossen Ausstellungen wieder aufgenommen worden. Beim ersten Versuch durfte man sich fragen: werden sie einen fühlbaren Nutzen haben? Ist nicht zuviel versäumt, lässt sich der

Vorsprung wieder einholen, den die deutschen Kunststädte durch eine energische Entwicklung des Ausstellungswesens gewonnen haben?

Die ersten drei Ausstellungen waren darauf angelegt, das Hamburger Publikum, das, soweit es nicht die grossen deutschen Ausstellungen regelmässig besucht hatte, seit Jahren von der Entwicklung kaum mehr berührt war, mit den herrschenden oder ringenden Ideen wieder in Fühlung zu bringen.

Es sollte dies nicht etwa dahin führen, Hamburg nun zum Tummelplatz aller künstlerischen Bestrebungen der Welt zu machen, sondern vor allem den örtlichen Bestrebungen den starken Anstoss zu geben, dessen sie bedurften.

In den Jahren vorher war die Aufmerksamkeit von verschiedenen Seiten auf die Wichtigkeit der örtlichen Produktion gelenkt worden.

In diesen Reigen frischer Anregungen trat im Winter 1893—1894, der dereinst als ein Wendepunkt unseres heimischen Kunstlebens dastehen wird, der Kunstverein mit der Wiederaufnahme der grossen Kunstausstellungen.

Zwei der damals von allen hamburgischen Zeitungen veröffentlichten orientierenden, von der Kunsthalle ausgezogenen Notizen haben heute ein besonderes Interesse, weil sie die Möglichkeit gewähren, die Absichten der Veranstalter der ersten Ausstellungen mit den Ergebnissen zu vergleichen

„Was beim ersten Gang durch die Räume den hamburgischen Besucher am freudigsten berührt, ist

die Erfüllung der Hoffnung, dass die Wiederaufnahme der Ausstellungen einen unmittelbaren Einfluss auf die heimische Produktion ausüben werde. Die in Hamburg schaffenden Künstler, deren Zahl viel grösser ist, als wir anzunehmen geneigt waren, haben es weit schwerer als ihre Genossen in den deutschen Kunststädten.

„Der deutsche Kunstmarkt ist ihnen nur schwer zugänglich, da der Kunsthandel sich erklärlicher Weise am ersten für die in den Akademiestädten wirkenden Künstler interessiert, deren Schaffen von einem lauten Echo der Presse begleitet wird.

„In dieser Lage bedürfen unsere einheimischen Künstler einer jährlichen Ortsausstellung für ihre eigene Produktion weit mehr als ihre Kollegen in den Kunststätten. Es kommt hinzu, dass die vielseitige Anregung eines reich entwickelten Kunstlebens in Hamburg dem Künstler fehlt. Mancher von den Jüngeren ist mutlos geworden, weil alle die Aufmunterung ausblieb. Ihnen allen bietet von nun ab die grosse Ausstellung des Kunstvereins das Jahr hindurch ein festes Ziel der Arbeit, und die Aussicht, sich zu Hause mit den bedeutendsten deutschen und ausländischen Künstlern zu messen, ist ihnen ein Sporn, ihre ganze Kraft einzusetzen.

„Ein abgeschlossenes Wirtschaftsgebiet von der ökonomischen Macht und Bedeutung Hamburgs kann auf die Dauer nicht gedeihen, wenn seine volkswirtschaftlich so unendlich wertvollen künstlerischen Begabungen nicht daheim zur vollen Entwickelung

kommen. Gerade in jüngster Zeit, wo die dekorativen Künste überall den natürlichen, leider eine Zeit lang unterbundenen Anschluss an die lebendige Kunst suchen, ist für Hamburg die Entwickelung der künstlerischen Begabungen auf heimischem Boden von hoher Bedeutung, denn sie werden das Publikum und die im Kunstgewerbe schaffenden Kräfte mit sich reissen.

„Möge nun auch der heimische Kunstfreund seiner Aufgabe eingedenk sein und sich seine Lieblinge zunächst unter den heimischen Künstlern zu wählen suchen. Denn eine kräftige und einflussreiche künstlerische Produktion kann in Hamburg nur gedeihen, wenn das Bürgerhaus sich ihr öffnet. Nicht wie in München und vielfach in Berlin ist bei uns der Boden für eine Ausstellungs- und Kunsthändlerkunst. Soll Kunst bei uns wachsen, so muss sie von uns allein getragen werden. Mag es ihr zuerst schwer werden, sich durchzuringen; wenn es ihr mit Hilfe des einheimischen Kunstfreundes gelingt, so werden die Verhältnisse bei uns gesünder sein als in den meisten Kunststädten Deutschlands."

✿

Im Jahre darauf: „Wiederum ist der Hamburger Gesellschaft ein reiches Material zur Diskussion über die ersten und letzten Fragen der Kunst zugeführt, und wohin man kommt, in die Häuser und an die Orte, wo sich Menschen versammeln, die dem öffentlichen Leben mit Verständnis und Teilnahme

folgen, wird die Rede auf die Ausstellung gebracht. Wie es bei der praktischen Sinnesart der Hamburger natürlich ist, fängt die gegebene Anregung bereits an, zur Thätigkeit zu drängen.

„Denn heutzutage, wo die volkswirtschaftlichen Fragen die Gemüter heftiger aufrütteln als die Politik, die unseren Vätern im Vordergrund stand, ist schon in weiteren Kreisen das Bewusstsein erwacht, dass man mit dem Besuch der Ausstellung, dem Ankauf einiger Lose und der Verarbeitung der Eindrücke in der Unterhaltung seine Pflicht gegen die nationale Arbeit nicht erfüllt hat.

„Aus diesem Bewusstsein hört man die Frage aufwerfen: Was sollen wir thun? Kann der Einzelne fördern, und wie soll er es anfangen? —

„Die Antwort darauf ist: Sammeln; das Werk, das man auf der Ausstellung lieb gewonnen, an sich nehmen, es in seinem Hause, an seinem Herde als Freund behandeln und im beständigen Verkehr mit ihm die eigene Empfindung läutern, das Vermögen, Kunst zu erkennen und zu geniessen, steigern und stärken.

„Denn das ist die Wirkung, die das Kunstwerk im täglichen Verkehr ausübt. Es ist ja kein todter Schmuck, dessen Wert in der Materie steckt, sondern ein lebendiges Wesen, das Lebenskraft enthält und ausströmt.

„Wer die Wirkung des Kunstwerks zu Hause an sich erfahren hat, dem ist auch die Überzeugung gekommen, dass er die Pflicht hat, seinen Kindern

diesen liebenswürdigen Hausgenossen zu gewähren, in dessen täglichem Umgang sie befähigt werden, die Natur und die Kunst mit aufgeschlossenen Sinnen und empfänglichem Gemüt auf sich wirken zu lassen.

„Dass der nationalen Produktion dient, wer bei sich und den Seinen die künstlerische Empfindung erweckt, wird heute von allen Seiten mit Recht betont. Es ist mithin eine sehr ernste Sache, was für ein Bild man als Freund ins Haus nimmt, und man sollte es nicht in einer müssigen Stunde thun, sondern vorher mit sich zu Rate gehen. Und dann sollte man sich auch fragen: kann ich durch die Aufwendung auch andern als mir nützen? Oder, als Hamburger: kann ich der Kunst meiner Heimat dienen? Denn heute hängt das Gedeihen der Kunst nicht von der Kirche und vom Fürsten ab, die einst den Künstler in ihre Dienste nahmen, nicht vom Staat, der ein unpersönliches, in höheren Kulturdingen bedürfnisloses Wesen geworden ist, sondern in erster Linie vom einsichtigen Bürger. Wenn dieser in einer Stadt wie Hamburg blindlings auf Schleuderauktionen kauft, wo man mehr auf die Rahmen als auf die Bilder giebt, so vergeudet er nicht nur seine eigenen Mittel, sondern legt der heimischen und damit der nationalen Entwickelung schwere Hindernisse in den Weg.

„Das Ideal wäre, wenn sich in Hamburg eine Anzahl von Männern und Frauen fände, die sich vornehmen, alljährlich für eine bestimmte Summe von unsern einheimischen Künstlern zu erwerben;

es bedarf gar keines irgendwie fühlbaren Aufwandes, um nicht nur zu seiner eigenen Freude eine kleine Sammlung anzulegen, sondern auch zugleich in vornehmstem Sinne für die Leistungsfähigkeit und für die Ehre der Heimat einzutreten.

„Wir dürfen uns der Hoffnung hingeben, dass dies für Hamburg kein frommer Wunsch bleiben wird. Seit einem Jahre haben sich in verschiedenen Familien die Ansätze solcher hamburgischen Sammlungen gebildet.

„Dass diese Wünsche nicht von einem beschränkt lokalpatriotischen Standpunkt eingegeben werden, versteht sich von selbst, denn der Hamburger wird immer bereit sein, auch das Fremde nach seinem Werte zu schätzen. Unsere hamburgischen Privatsammlungen enthalten mehr gute ausländische Bilder, als irgendwo in Deutschland zu finden sind: aber gerade deshalb bedürfen wir als eines Gegengewichts der besonderen Pflege der heimischen Produktion."

* * *

Die diesjährige Ausstellung darf gewissermassen als Probe auf das Exempel aufgefasst werden.

Haben die lokale Produktion und die Neigungen der Sammler die Hoffnungen gerechtfertigt, die in sie gesetzt wurden? Hat sich das Niveau der heimischen Leistungen gehoben, haben sich hamburgische Kunstfreunde weiterhin bereit gefunden, ihr Haus den Erzeugnissen unserer Künstler zu öffnen und ihnen

einen Platz neben den Werken inländischer und ausländischer Schulen zu gewähren?

Der Gesamteindruck der Ausstellung ist durchaus hamburgischen Charakters. Sowohl die ältere wie die jüngere Generation unserer Künstler hat sich in den letzten Jahren entschieden auf den Boden der Heimat gestellt, und Sammler sind ihnen gefolgt.

Wer die künstlerische Thätigkeit der deutschen Kunststädte verfolgt hat, wird schwerlich irgendwo eine entschiedenere Wendung in das Heimatliche wahrgenommen haben.

In dieser neuen Thatsache, die vor einem Jahrzehnt wohl gewünscht, aber nicht vorhergesehen werden konnte, dürfen wir die beste Bürgschaft für eine gesunde Entwickelung der Kunst in Hamburg erblicken. Denn alle gesunde Kunst im Bürgertum ist von je im höchsten Sinne Ortskunst gewesen. Nur wenn sie diesen Charakter trägt, steht zu hoffen, dass sie in der breitern Schicht der Bevölkerung die Teilnahme findet, deren sie zu ihrem Gedeihen bedarf.

Neben dem eigentümlich hamburgischen Charakter unserer Ausstellung von 1898 drängte sich in den Sälen, die der neuen Produktion gewidmet waren, ein anderer Zug auf: Alles atmet Verjüngung und Jugend.

Nicht nur der jüngeren Generation hat die Möglichkeit, alljährlich auszustellen, neue Antriebe gegeben. Selbst bei den im höheren oder mittleren Lebensalter stehenden Künstlern fällt in die Augen,

dass etwas wie eine neue Jugendfrische über sie gekommen ist.

Wie kräftig der allgemeine Aufschwung ist, lehrt allein die Vergleichung des Stoffgebietes von 1894 und 1898.

Um 1894 war das Gebiet der Kunstgattungen, die in Hamburg gepflegt wurden, auf sehr enge Grenzen zurückgegangen. Es blühte eigentlich nur noch die Landschaft, wenn man es Blüte nennen kann, dass in einem grossen und ökonomisch mächtigen Gemeinwesen vielleicht drei oder vier Landschafter thätig waren, deren Namen man jenseits des Weichbildes kannte. Das Stillleben wurde durch einige Damen gepflegt, darunter freilich zwei von mehr als gewöhnlicher Begabung. Im Bildnisfach war vorwiegend ein vorübergehend anwesender auswärtiger Künstler thätig, ausserdem zwei oder drei Damen. Sonst gab es einheimische Bildnismaler kaum noch. In einer Stadt von 700 000 Einwohnern! Einige ältere Künstler, die in früheren Zeiten auch als Bildnismaler gewirkt hatten, waren zu anderen Gebieten übergegangen oder hatten überhaupt aufgehört. Ein Figurenbild trat nur ganz selten ans Licht. Wer sollte es noch wagen, Mühe, Zeit und Kosten einem Gebiet zuzuwenden, auf dem der Erfolg in Hamburg mit annähernder Sicherheit als ausgeschlossen betrachtet werden musste?

Nach vier Jahren bietet die Ausstellung heute ein ganz neues Bild.

In der kurzen Zeit hat sich das Stoffgebiet unserer hamburgischen Kunst überraschend erweitert.

Während noch zu Anfang der neunziger Jahre hamburgische Motive in der Landschaft zu den Seltenheiten gehörten, stehen heute die Darstellungen fremder Gegenden in der Minderzahl. Wir sind, seit hamburgische Kunstfreunde die Sammlung von Bildern aus Hamburg gestiftet haben, schon so daran gewöhnt, Landschaften aus den Elbinseln, aus dem Alsterthal, aus dem Stadtgebiet, Architekturstücke und Innenräume aller Art aus Hamburg gemalt zu sehen, dass es uns ganz natürlich und selbstverständlich erscheint. Und im Grunde ist es das ja auch. Aber noch vor kaum einem Jahrzehnt war es den älteren Künstlern wohlbekannt, dass die Hamburger lieber ein Bild mit der „Sonne Italiens" oder mit Felsen und Bergen kauften, als eine Darstellung unserer Fluss- und Stromlandschaften, unserer Wiesen und unseres Hafens. Hier hat sich augenscheinlich eine für die weitere gesunde Entwicklung der heimischen Kunst grundlegende Wandlung des Geschmacks vollzogen, und da alle Neigungen die Natur haben, zu wachsen und stark zu werden, so dürfen wir für die nächsten Jahrzehnte hoffen, dass der Wunsch, die Heimat mit dem Augen und Herzen des Malers in künstlerischer Verklärung zu sehen, einen Zug der Begeisterung erhalten wird. Dem Landschaftsbilde haben sich die Marine, das Tierstück und der Innenraum angeschlossen, und dem Leben des Volkes und der Gesellschaft werden

charakteristische Vorgänge entnommen. Vor allem hat das Bildnis, dieser feste Pol aller Kunst, einzelne höchst ansehnliche Leistungen aufzuweisen, ein auswärtiges Museum hat bereits ein grosses Bildnis von einem unserer jungen Künstler erworben. — Das Stillleben ist auf eigenen Wegen zu neuen Ergebnissen gelangt.

Somit hat die hamburgische Kunst heute bereits das Gesamtgebiet des allzeit bereitliegenden künstlerischen Stoffes wiedererobert, und sie hat zu dieser Leistung nur einer Spanne von vier Jahren bedurft.

Es ist beklagt worden, dass sich die hamburgischen Künstler so eng an den Boden geschlossen haben, dass das Historienbild fehlt, die Ideallandschaft nur ausnahmsweise gepflegt wird, dass der sogenannte Neuidealismus bei uns noch nicht seinen Einzug gehalten hat.

Ist es nötig, darauf zu erwidern, dass es ein Unglück wäre, wenn beim Ende angefangen würde? Eine gesunde Entwicklung kann nur vom Boden der Wirklichkeit ausgehen. Alle Nachahmung erzeugt doch nur Todtgeborenes. —

✿

Niemand wird den Kunstverein für die Qualität jeder einzelnen Leistung oder für ihre künstlerische Eigenart zur Rechenschaft ziehen wollen.

Er hat sich in den letzten Jahren ausdrücklich und wiederholt zu dem Grundsatze bekannt, dass es nicht seine Aufgabe sei, zielweisend oder hemmend

in das Schaffen der Künstler einzugreifen. Jeder Versuch einer Massregelung würde zu einem Fehlschlag führen, einerlei, im Sinne welches künstlerischen Bekenntnisses er unternommen würde. Denn das Wesen der künstlerischen Produktion, die in den Kunstausstellungen ans Licht tritt, ist Freiheit. Wenn die Kirche Wandgemälde oder Altarbilder, wenn ein Fürst die Dekoration seines Palastes in Auftrag giebt, so haben sie bestimmte Aufgaben zu stellen und werden deren Erfüllung verlangen und durchsetzen. Auf Versuche können sie sich nicht einlassen. Aber der Künstler, der für den allgemeinen Markt der Ausstellung schafft, kann mit den unendlich mannigfaltigen Bedürfnissen und Neigungen des Publikums rechnen. Wer in dem Anschauungs- und Gedankenkreise lebt, den man gerade alte Richtung nennt — ein Begriff, der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wechselt — wird zahlreicher Freunde und Gönner sicher sein, und wer den Trieb in sich fühlt, neue Gedanken und Ausdrucksmittel zu suchen, wird immer einzelne Kunstfreunde bereit finden, mit ihm zu gehen.

Es liegt in der Natur der Dinge begründet, dass nur das in sich Gesunde und Starke auf die Dauer zur Geltung gelangt, während alles andere es im besten Falle zu einem rasch welkenden Modeerfolge bringt. Schlechte und niedrige Kunst kann nur gedeihen, wo sie von einer verwandten Gesinnung breiter Schichten des Volkes getragen wird.

❖

Wenn wir heute den Wunsch äussern, dass die hamburgischen Sammler und Kunstfreunde der heimischen Produktion ihre Sympathie zuwenden möchten, so soll damit im Grunde nur zum Bewusstsein gebracht werden, was im letzten Jahrhundert schon praktisch in Übung war. Die weitaus überwiegende Zahl der Bilder unserer Gensler, Kauffmann, Ruths, um nur die ältere Generation zu nennen, befindet sich im Hamburger Privatbesitz. Aus den deutschen Kunststädten hat der Kunsthandel die Werke der hervorragendsten Meister dagegen in alle Winde geführt, an den meisten Orten war auch gar nicht die wirtschaftliche Grundlage vorhanden, dass der lokale Bedarf auch nur die Produktion eines einzigen Meisters hätte tragen können. Wo hätte Düsseldorf mit den Bildern auch nur eines der Achenbach bleiben sollen? Diese Eigenart Hamburgs, die in der über weite Schichten verbreiteten Wohlhabenheit beruht, gilt es, bewusst zum Ausgang der neuen Entwicklung zu nehmen.

Auch in Bezug auf die Ankäufe der Sammler und Kunstfreunde können wir auf ähnliche Resultate hinweisen wie bei der Entwicklung unserer hamburgischen Kunst.

Neben den Werken der älteren Künstlergeneration sind seit einigen Jahren auch die der jüngeren in viele Familien gedrungen.

Auch darin liegt ein grosser Fortschritt gegenüber dem Stand der Dinge vor 1894. Damals gehörte der Hamburger Markt fasst ausschliesslich gewissen

Münchner und Wiener Kunsthändlern, die um die Weihnachtszeit Ausstellungen und Schleuderauktionen von Bildern veranstalteten, für die sie nur in Hamburg noch hoffen durften Abnehmer zu finden.

Alles läuft schliesslich auf die wirtschaftlichen Grundfragen hinaus.

Wir dürfen noch nicht behaupten, dass die in Hamburg vom Bürgerhause für Kunst aufgewendeten Mittel im volkswirtschaftlichen Sinne richtig angelegt werden.

Ein Bild zu kaufen, gilt in vielen wohlhabenden Kreisen noch immer als unverantwortlicher Luxus. Aber dieselben Männer und Frauen, die sich den Besitz eines Kunstwerks versagen, sind nach alter Sitte sehr leicht bereit, erhebliche Mittel zur Ausbildung künstlerischer Begabungen beizusteuern.

Nirgend fällt es leichter als in Hamburg, für ein aufstrebendes Talent die Mittel zum Studium auf deutschen oder ausländischen Akademien zu erlangen. Viele Tausende werden jährlich für diesen Zweck von Privatleuten und den grossen Stiftungen aufgewendet. Aber es geschieht meist ohne Plan und deshalb ohne Erfolg.

Das erste Stipendium, von dem wir in Hamburg wissen, wurde 1538 vom Senat einem jungen Hamburger Maler namens Franz Timmermann verliehen, der schon Proben seines Talentes abgelegt hatte. Er erhielt obendrein einen Empfehlungsbrief vom Senat an Lucas Cranach. Aber es wurde ihm zur Bedingung gemacht, dass er nach beendetem Studium

nach Hamburg zurückkehren und hier seiner Kunst obliegen solle. Später durfte er den stolzen Titel eines Ratsmalers führen.

Die Bedingung verrät eine Einsicht, die heute nicht mehr vorhanden ist. Die in Hamburg verliehenen Stipendien bewirken geradezu, dass unser Wirtschaftsgebiet von künstlerischen Begabungen entblösst wird, denn nur ein Bruchteil kehrt in die Heimat zurück, und die Erfahrung lehrt nicht, dass es den Ehrgeiz der auf unseren Akademien ausgebildeten Künstler ausmacht, dereinst in Hamburg eine fruchtbare Thätigkeit zu finden.

Hamburg hat weder eine Akademie noch eine Kunstschule besessen. Es ist damit aller der Vorteile verlustig gegangen, die ein fester, von Generation zu Generation unverrückbarer Mittelpunkt dem künstlerischen Leben gewährt. Es hat sich weder im guten noch im bösen Sinne eine örtliche Überlieferung bilden können, und das mittlere Niveau der Leistungen, das durch eine Akademie oder Kunstschule in der Regel gewährleistet wird, war bedenklichen Schwankungen ausgesetzt. Was der Einzelne erreichte, war von mancherlei Umständen seiner Begabung, seiner Energie und der akademischen Tradition abhängig, in die er durch Zufall geraten war.

Wenn wir in unserer Sammlung heute die ersten in Hamburg entstandenen Werke der Oldach, Erwin Speckter, Morgenstern, Vollmer, Martin Gensler u. a. m. betrachten, und uns dann zu ihren nachakademischen Leistungen wenden, so hält es schwer, die Über-

zeugung von der Hand zu weisen, dass der akademische Unterricht gerade das Ursprüngliche, das sie besassen, in ihnen unterdrückt hat. Schon Ph. O. Runge bewies diese Einsicht in Bezug auf seine nächsten Vorgänger. „Fragt einmal Gerdt Hardorff," rief er aus, „ob nicht die Akademie ein grosses Talent in ihm gemordet hat."

Es ist dies ein trauriges Kapitel nicht nur unserer hamburgischen sondern auch der Deutschen Kunstgeschichte.

Wenn wir in Zukunft vor ähnlichem Missgeschick bewahrt bleiben sollen, so giebt es nur das eine Mittel, dass sich die hamburgischen Kunstfreunde und der Staat bewusst auf hamburgischen Boden stellen.

Niemand wird beklagen, wenn vom Inlande oder vom Auslande hervorragende Kunstwerke in hamburgischen Besitz übergehen, es ist nicht nur ein künstlerischer sondern auch ein im engsten wirtschaftlichen Sinne ein hoher Gewinn. Wir Alle sind stolz auf die Sammlungen Behrens und Amsinck. Aber es muss sich eben um wirkliche Kunst handeln. Was für Modekunst, oder gar für Sachen, die anderswo einmal Mode gewesen sind, ausgegeben wird, ist weggeworfen.

Ein kleiner Teil der Summen, die alljährlich vom auswärtigen Kunsthandel für absolut wertlose Ware aus Hamburg gezogen werden, würde genügen, die ernsthaften Talente, an denen es uns nie gefehlt hat und nie fehlen wird, zur kräftigen Entwicklung zu bringen.

Wenn sich nur zwanzig oder dreissig Kunstfreunde fänden, die sich vornähmen, jährlich 1000—2000 Mark für Gemälde einheimischer Künstler aufzuwenden, so wäre damit die weitere Entwicklung der hamburgischen Kunst auf absehbare Zeit gesichert.

Dass dieser Wunsch nichts Unerfüllbares enthält, hat die Entwicklung seit 1894 deutlich bewiesen: die hamburgischen Kunstfreunde haben es durch ihre werkthätige Teilnahme möglich gemacht, dass sich der geringen Zahl der bekannten älteren Künstler eine Anzahl jüngerer Kräfte anschliessen konnte, deren Name und Dasein vor der ersten Ausstellung gänzlich unbekannt waren. Es haben sich sogar schon Sammlungen einheimischer Künstler neugebildet.

Der erste hamburgische Kunstfreund, der in unserer Zeit eine Gemäldesammlung mit der ausgesprochenen Absicht angelegt hat, die hamburgischen Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, die ihn persönlich interessieren, zu einem Gesamtbilde zu vereinigen, ist Herr Ernst Kalkmann. Dem Wunsch des Kunstvereins entsprechend hat er seine ganze Galerie auf einige Wochen der Ausstellung überlassen. Er hat dadurch allen, die an der Entwicklung des künstlerischen Lebens in Hamburg teilnehmen, Gelegenheit geboten, sich durch eigene Anschauung ein Urteil zu bilden.

Sicher wird nicht jeder in jedem einzelnen Falle seiner Wahl zustimmen: Das ist, wo es sich doch auch um lebende Kunst handelt, ausgeschlossen. Aber es dürfte wohl kaum ein hamburgisch fühlendes

Herz geben, das ihm nicht im Grunde Recht gäbe, und das nicht wünschen müsste, es möchten viele handeln wie er, ein jeder vom Standpunkt seiner besonderen Neigungen.

Die Sammlung Kalkmann umspannt die Produktion der letzten sechzig Jahre.

Eine ganze Hauptwand des Saales ist den älteren hamburgischen Meistern Hermann Kauffmann, Martin Gensler und Valentin Ruths gewidmet. Die übrigen Wände enthalten die Werke der jüngeren Generation, denen einzelne Bilder von Künstlern des benachbarten Holstein, wie Hans Olde und Momme Nissen — letzterer ist übrigens seit längerer Zeit in Hamburg ansässig — und dänischer Künstler, wie Kröyer, Tuxen, Viggo Johansen eingefügt sind. Ganz vereinzelt hängt auch ein Gemälde von Segantini darunter, und zwei Wände des benachbarten Saales enthalten eine grössere Anzahl Bilder von Max Liebermann, Ludwig von Hofmann und Walter Crane.

Also hat auch in diesem Falle die besondere Hinneigung zur heimischen Produktion den hamburgischen Sammler nicht zur Einseitigkeit verleitet.

Die Bilder von Hermann Kauffmann, deren Bestand durch Werke aus Privatbesitz, sowie durch die herrliche Sammlung von Originalzeichnungen aus dem Besitz von Herrn Dr. Wolffson ergänzt wird, dürften das Interesse aufs Neue diesem grossen Meister zuwenden, dessen Bedeutung nun auch allmählich im übrigen Deutschland gewürdigt zu werden beginnt.

Was die Sammlung Kalkmann von jüngeren

Hamburger Künstlern enthält, ist, von dem künstlerischen Charakter ganz abgesehen, ungemein lehrreich. Wer es mit den von denselben Künstlern auf unsere Ausstellung gesandten Bildern vergleicht, wird erkennen, wie schnell jede Entwickelung voranschreitet und wie sie sich, gebunden an das organische Wachstum des Einzelwesens, mit innerer Notwendigkeit vollzieht.

✿

Welchen Weg die künstlerische Entwicklung in Hamburg ferner einschlagen wird, lässt sich nicht voraussagen. Nur eins ist sicher, wenn sie gesund ist, dann wird sie sehr rasch fortschreiten und innerhalb des nächsten Jahrzehnts die auf lange Zeit entscheidende Epoche durchmachen.

Diese Erkenntnis sollte hinreichen, um auf die Vorgänge die Aufmerksamkeit und die Teilnahme aller zu lenken, denen die Zukunft einer heimischen, selbständigen Kultur am Herzen liegt, und dies sind doch wohl alle Hamburger, deren Bildung hinreicht, die Wichtigkeit des Problems zu erfassen.

Denn es wird alles davon abhängen, ob weitere Kreise in Hamburg sich entschliessen, nicht nur zuzusehen, sondern Hand anzulegen. In den letzten dreissig Jahren haben wir unsere heimischen Künstler einsam dahinleben lassen. Keiner von ihnen dürfte das Gefühl gehabt haben, dass eine Strömung da war, die ihn trug, eine Schar von Kunstfreunden

vorhanden war, die mit Spannung auf jedes neue Werk seiner Hand wartete.

Möge diese erste hamburgische Kunstausstellung örtlichen Charakters der Überzeugung Bahn brechen, dass Hamburg eher als die meisten deutschen Kunststädte berufen ist, in der kommenden Epoche eine eigenartige, ganz selbständige Kunst hervorzubringen. Wir sehen auf allen Gebieten, dass, wo in Hamburg ernstlich zugegriffen wird, die Leistungen auch auf kulturellem Gebiet in kurzer Zeit auch vom Inlande aufmerksam verfolgt werden.

An den Akademien hat ein Jahrhundert hindurch im Wesentlichen fremder Einfluss geherrscht, erst der der älteren Zeiten, dann der des Auslandes, namentlich Frankreichs und der Niederlande. Durch das ins Übermass gesteigerte Ausstellungswesen der letzten Jahre ist die Nachahmung fremder Vorbilder überall eingerissen. Die bereits deutlich einsetzende Gegenbewegung wird aller Orten zur Hervorkehrung des nationalen Elements führen. Und bei solcher Strebung wird Hamburg den meisten anderen Kunststädten gegenüber den ungeheuren Vorteil eines geschlossenen, selbständigen Wirtschaftsgebiets haben von hinreichendem Umfang und hinreichenden Mitteln, um in allem wesentlichen sich selber zu genügen, und von so ausgesprochenem Charakter der Landschaft und der Bevölkerung, dass die bildende Kunst alle Elemente vorfindet, aus denen sie Lebenskraft saugen kann.

Soll die nun anhebende Entwicklung glücklich

weiter gedeihen, so wird jedoch eine gewisse Abschliessung nötig sein. Es genügt, wenn neben jährlichen örtlichen Ausstellungen alle drei oder vier Jahre eine — sehr gewählte — internationale folgt. Nur auf diesem Wege lässt sich erreichen, das ungestört weiter wächst, was nun Wurzeln geschlagen hat. Wir sehen an dem Beispiel der deutschen Kunststädte mit ihren riesenhaften internationalen Jahresausstellungen, wie störend der in rascher Folge wechselnde Einfluss fremder Kunst auf die heimische einwirkt. Nachdem die ersten drei internationalen Ausstellungen des Kunstvereins den Stein auch bei uns ins Rollen gebracht haben, gilt es jetzt, dafür zu sorgen, dass er vom Wege, der zu einer hamburgischen Kunst führt, nicht abspringt, in das Ödland der Nachahmung, auf dem seit einem Jahrhundert so viele unserer edelsten Begabungen verkümmert sind.

Vielleicht wird diesen Forderungen und Wünschen gegenüber die Befürchtung laut, es solle die Kunst in Hamburg einer partikularistischen Strömung unterworfen oder einer wirtschaftlichen Kirchturmspolitik dienstbar gemacht werden.

Diesem Einwurf ist leicht zu begegnen.

Hamburg ist ein hinreichend bedeutendes Wirtschaftsgebiet, um einer allseitigen Entwicklung Raum und Lebenskraft bieten zu können. Es muss immer wieder betont werden, dass es für das Gedeihen einer eigenartigen Kunst weit günstigere Bedingungen bietet, als alle deutschen Akademiestädte mit Ausnahme von München, Dresden und Berlin, und dass

es diesen künstlerischen Lebenscentren durchaus nicht nachzustehen braucht. Eine so wundervolle, reiche Landschaft, ein so vielseitiges Volksleben, eine so ausgesprochene Eigenart der Bevölkerung, ein so herzliches Heimatgefühl sind nicht leicht an einem anderen Orte in Deutschland als Grundlagen für eine örtliche und doch nicht kleinsinnige und kleinstädtische Blüte der Kunst vorhanden. Und wenn die Entwicklung der heimischen Kultur erst mehr als bisher als hamburgische Angelegenheit und als Verpflichung empfunden wird, dann fehlt es auch nicht an Mitteln und an Opferwilligkeit, denn die materiellen Unterlagen sind vorhanden. Wir dürfen es nicht als ein Glück für unsere deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts ansehen, dass sie in so vielen Kleinstädten gepflegt wurde, wo die Akademie ganz isoliert stand, wo die Künstler auf sich allein und den Kunsthandel angewiesen waren, und die die Kunst weder nötig hatten, noch am Leben zu erhalten in der Lage waren. Es wäre ein ander Ding gewesen, wenn in den grossen Bürgerstädten wie Frankfurt, Leipzig, Bremen, Hamburg die wohlhabende Gesellschaft künstlerische Kultur genug besessen hätte, die grossen Begabungen anzuziehen oder festzuhalten. Jede dieser Bürgerstädte hätte mit ihrer Freiheit und ihren materiellen Mitteln mehr leisten können, als alle mittleren und kleineren Akademien zusammen.

Sollen unsere Zustände gesunden, so müssen diese alten Stammescentren und die vielen anderen wohl-

habend und reich gewordenen deutschen Bürgerstädte im kommenden Jahrhundert in künstlerischen Dingen selbständig und ihren Kräften angemessen führend werden.

Hamburg ist durch seine äussere und innere Bedeutung eine der nächsten dazu.

Wenn sich die Keime, die jetzt überall bei uns ans Licht wollen, glücklich entwickeln, dann wird das Hamburger Kulturleben nicht nur für sich, sondern für Deutschland Bedeutung haben. Wie denn überhaupt das Reich am besten fährt, wenn an allen Orten die höchsten erreichbaren Leistungen zu stande kommen.

Seit sechs oder siebenhundert Jahren giebt es eine hamburgische Kunst — das älteste erhaltene Hamburger Kunstwerk, eine sehr bemerkenswerte Statue im Museum für hamburgische Geschichte, stammt aus dem dreizehnten Jahrhundert, im vierzehnten können wir eine reiche und vielseitige Künstlerindividualität heute noch aus ihren verstreuten Werken erkennen. Zu Anfang des fünfzehnten wirkte bei uns ein Künstler wie Meister Francke. Unsere eigene Erinnerung und die deutsche Kunstgeschichte hatte diese Thatsachen vergessen. Wir haben sie erst wieder entdecken müssen und haben zu Anfang kaum gewagt, uns zu gestehen, dass wir am Ende des vierzehnten, am Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts, vom Ende des sechzehnten bis zum achtzehnten und in den ersten sechzig Jahren unseres Jahrhunderts, das heisst jedesmal, so lange und soweit wir uns auf

uns selber gestellt, eine heimische Kunst besassen, die sich durch Frische, Gesundheit und deutsches Wesen auszeichnete.

An der Schwelle eines neuen Zeitalters können wir darauf rechnen, dass es uns an Begabungen sicher nicht fehlen wird. Ob aber eine deutsche Kunst hamburgischen Charakters bei uns in der neu anhebenden Epoche Wurzel schlagen kann, das wird nicht allein von unseren Künstlern abhängen.

KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Bei der Wiederaufnahme der Kunstausstellungen wurde auf die grosse Wandlung hingewiesen, die das Verhältnis der hohen Kunst zum Kunstgewerbe in der nächsten Epoehe erfahren wird.

In der Vorstellung des Publikums, der Gewerbetreibenden und der Künstler — und leider auch in der Wirklichkeit — waren das Kunstgewerbe und die hohe Kunst noch vor einem Jahrzehnt zwei vollständig getrennt nebeneinander liegende Reiche.

Das Kunstgewerbe, um das nunmehr verpönte Wort der Kürze wegen zu brauchen, da „dekorative Kunst“ und „Bedarfskunst“ noch nicht eingebürgert sind — das deutsche Kunstgewerbe arbeitete nach alten Vorbildern aus den Museen und Bibliotheken, die es mit mehr oder weniger gutem Willen und Geschick nach den modernen Bedürfnissen veränderte. Es konnte dabei weder von einer lebendigen und

selbständigen Bildhauerkunst unserer Zeit, noch von der auf eine neue Anschauung der Farbe ausgehenden heutigen Malerei Anregungen brauchen. Denn die Ornamentik der Renaissance und der aus ihr entwickelten Stile vertrug sich nicht mit neuer, selbsterworbener Empfindung der Form, und das Auge, das Jahrzehnte hindurch an das die dekorativen Künste beherrschende Kolorit Makarts gewöhnt war, konnte die frische, auf dem unmittelbaren Studium der Natur beruhende Farbenanschauung der lebendigen Malerei nicht vertragen.

In weiten Kreisen herrschte dabei das Gefühl, dass diese Trennung der Produktion in zwei feindliche Heerlager, die sich bekämpften und verspotteten, vom Übel sei. Auch von Seiten der Führer des Kunstgewerbes wurde dieser Zustand aufrichtig beklagt, und man trug sich hier mit der Hoffnung, dass aus dem Kunstgewerbe wie in alter Zeit eine neue hohe Kunst hervorgehen würde.

Dass einst die Grossmeister der deutschen Kunst — man braucht nur Dürer zu nennen, der aus der Goldschmiedswerkstatt emporstieg — und mit ihnen die ganze grosse deutsche Malerei und Sculptur aus dem Handwerk entsprungen waren, ist nun mit gewissen Einschränkungen eine geschichtliche Thatsache.

Aber das Kunstgewerbe, das einmal die Malerei und Plastik geboren hat, war wesentlich von dem in den siebziger und achtziger Jahren bei uns herrschenden Kunstgewerbe verschieden. Es war nicht nachahmend, sondern schöpferisch, ruhte nicht auf

dem Studium alter Kunst, sondern auf dem des Bedürfnisses und der Natur. Es hatte mit umfasst, was an grosser Kunst vorhanden gewesen war. Seine Verbindung mit der lebendigen Malerei und Skulptur war so fest, dass es die grossen Künstler in Deutschland schwer hatten, sich aus dem Handwerkerstande, dem sie traditionell angehörten, als Künstler loszulösen. Darüber war sich Dürer, in dessen Brust ein starkes künstlerisches Bewusstsein lebte, mit Staunen bei seinem zweiten Aufenthalt in Venedig klar geworden, wo der Künstlerstand als solcher schon Geltung besass, und wo unser grosser Landsmann nicht als Handwerker, sondern, wie er sich ausdrückte, als Edelmann, wir würden sagen als Gentleman, angesehen wurde und sich selber fühlen lernte.

Überall, wo die Entwickelung so weit gediehen ist, dass es einen Künstlerstand giebt, wächst die Kunst nicht mehr aus dem Handwerk heraus, sondern wird umgekehrt das Kunstgewerbe von der hohen Kunst geleitet und befruchtet.

Dass einmal auch in Deutschland dieses Verhältnis wieder eintreten würde, war längst vorauszusehen und längst vorausgesagt. Es liess sich schon in den achtziger Jahren erkennen, dass der Umschwung nahe bevorstand. In Frankreich war die Trennung nie so schroff gewesen, in England hatten Künstler die Führung bereits wieder in der Hand.

Bei uns haben sich die im Kultus des Historischen erzogenen Vertreter des Kunstgewerbes lange gegen

den Einfluss der lebenden Kunst gesträubt, was ja natürlich und begreiflich ist, und die Künstler hatten ebensolange verschmäht, ihrerseits den Anfang zu machen, weil die Beschäftigung mit dekorativen Problemen in unserer deutschen, vom Kastengeist beherrschten Gesellschaft für den akademisch gebildeten Künstler als nicht ganz vollwertig galt.

Beide Parteien haben den Irrtum dadurch büssen müssen, dass sie nun von England und Amerika auf neue Bahnen gedrängt wurden, leider vorläufig auf eine Weiterbildung fremder Ideen, wenn nicht gar auf direkte Nachahmung. Die Ausstellung in Chicago war der grosse Wendepunkt.

Wir haben nun wieder eine Anzahl von Männern, die, als Künstler erzogen, Bilder gemalt und Statuen modelliert haben, und die nun zunächst im Anschluss an englische Gedanken Stickereien zeichnen und ausführen lassen, Möbel entwerfen, die Töpferei als Kunst entwickeln, Goldschmiedearbeiten hervorbringen, Häuser einrichten.

Ihre Schar ist im Wachsen begriffen, und es lässt sich nicht verkennen, dass sie nunmehr den auf historischer Basis arbeitenden Kräften die Zügel aus der Hand genommen haben. Einer von ihner, unser Landsmann Otto Eckmann, ist als Professor an die Schule des Kunstgewerbemuseums zu Berlin berufen.

Ein von der lebenden Kunst nicht befruchtetes, sich ihr ab- oder entgegenwendendes Kunstgewerbe ist nun künftig auch in Deutschland undenkbar.

Damit hat sich die Sachlage endgültig geändert.

Es wird nun in keiner Stadt mehr möglich sein, das Kunstgewerbe leistungsfähig zu erhalten, wo eine eigenartige örtliche Produktion der Malerei und Plastik nicht vorhanden ist. Auch in Hamburg wird die Zukunft des Kunstgewerbes davon abhängen, ob wir eine lebenskräftige künstlerische Lokalschule entwickeln. Dass wir, wie in den siebziger und achtziger Jahren, eine leistungsfähige kunstgewerbliche Produktion pflegen können, wenn es bei uns, wie damals, nur einige wenige Landschaftsmaler und sonst keine von Bedeutung giebt, die auf das Gewerbe keinerlei Einfluss haben, ist in Zukunft ausgeschlossen.

Somit ist jetzt ein Zustand eingetreten, wo eine hervorragende und ganz selbständige hamburgische Malerei und Bildhauerkunst die absolut unumgängliche Vorbedingung des gewerblichen Schaffens bildet. Eine auf der Eigenart unseres Lebens und unserer Landschaft gegründete hamburgische Kunst gehört künftig zur Notwendigkeit.

Auf diesem Boden werden die grossen Schätze unseres in seiner Art einzigen Museums für Kunst und Gewerbe gehoben werden.

Im nächsten Jahrzehnt wird nicht nur bei uns die grosse Verschiebung eintreten. Es wird sich bei der Existenz des Kunstgewerbes in jeder deutschen Stadt darum handeln, ob sie im stande ist, einer Anzahl selbständig schaffender Maler und Bildhauer das Leben zu ermöglichen.

Für Hamburg wird in diesem kritischen Moment

von besonderer Wichtigkeit, dass wir den Begabungen, die uns das Geschick von Jahr zu Jahr bescheert, in der Heimat die gediegene künstlerische Ausbildung gewähren, die ihnen bei uns bisher versagt blieb.

Erst wenn sie in der Heimat gelernt haben, auf eigenen Füssen zu stehen, können sie mit Nutzen und ohne Gefahr hinausgesandt werden, um die wertvollen Anregungen fremder Kunststätten aufzunehmen.

Akademien haben wir in Deutschland zur Genüge, dagegen brauchen wir in jeder grösseren Stadt, und in Hamburg zu allererst, im Anschluss an die vorhandenen Bildungsanstalten eine Aktklasse, in der gelernt werden kann, was in der Kunst lernbar und lehrbar ist, die Gewöhnung an ein eindringendes, tiefbohrendes Studium der Natur, vor Allem des Nackten.

Die Kosten, die eine solche Aktklasse für Künstler verursacht, kommen im Vergleich mit den grossen Summen, die für den doch nur vorbereitenden gewerblichen Unterricht freudig aufgewandt werden, gar nicht in Betracht. Wir dürfen bei aller Hochschätzung einer gründlichen Elementarbildung nie vergessen, dass sie nur dann fruchtbar sein kann, wenn eine höhere Bildung und Leistungsfähigkeit über ihr vorhanden ist, von der sie Weisungen und Anregungen empfängt. Wo die hohe Kunst fehlt oder unentwickelt ist, bleibt die Elementarbildung des Kunstgewerbes ein Körper ohne Kopf.

Es handelt sich für unser Kunstgewerbe gerade-

zu um eine Daseinsfrage, ob wir in der Lage sein werden, den über das Mittelmass hinausragenden heimischen Talenten zu Hause die höchste Ausbildung und einen Wirkungskreis zu gewähren.

Dass Begabungen uns von Jahr zu Jahr zuwachsen, dass die blosse Möglichkeit, sich zu entfalten, schon Wunder wirkt, haben uns die drei ersten Ausstellungen des Kunstvereins hinlänglich bewiesen.

MENZELS ENTWICKLUNG

EINLEITUNG

ZUM KATALOG DER MENZELAUSSTELLUNG IN HAMBURG 1891.

Menzel's Leben bietet ein Schauspiel, das ähnliche Empfindungen wachruft wie der Anblick seiner Werke. Ein unendlicher Reichtum von Thatsachen entwickelt sich mit starker Logik aus den gegebenen Praemissen. Alle Zufälligkeiten, alle Anregungen und Einwirkungen, die auf den ersten Blick nichts als Hemmung und Ablenkung scheinen, werden von seiner Lebensenergie wie von einer gewaltigen Lawine gepackt und in ihre vorgezeichnete Bahn mitgerissen. Was sich ihm entgegenstellte, hat er durch seine im Dienst eines unermesslichen Arbeitsvermögens stehende Riesenkraft seiner Entwicklung unterworfen.

Nicht der geregelte akademische Bildungsgang, sondern die Lithographenwerkstatt bildet seinen Ausgangspunkt. Bis gegen sein vierzigstes Jahr bleibt er wesentlich Zeichner, als Lithograph; als Radierer, als Illustrator. Zwar fängt er zu Anfang seiner zwanziger Jahre auf eigene Faust in Öl- und in Wasserfarben zu malen an, aber mehr nur, wie um seine Neu-

gier zu befriedigen. Und was er bis gegen die Mitte seines Lebens auf diesem Gebiete hervorbringt, trägt den Charakter präludierender Versuche, so interessant es im einzelnen Falle sein mag. Kurze Zeit, um 1850 herum, halten sich seine zeichnerische und malerische Thätigkeit das Gleichgewicht. Dann siegt die Malerei.

Jene erste zeichnerische Periode stellt sich uns in ihrem Sachinhalte als eine konsequente Verfolgung der Bahn dar, in die den sechzehnjährigen der erste grössere Auftrag wies. Die Sachse'sche Kunsthandlung hatte mit einer Folge von Bildern aus dem Leben Luthers, Lithographien nach den mehr als mittelmässigen Zeichnungen eines Freiherrn v. Löwenstern, so grossen Erfolg gehabt, dass unter dem unaufhörlichen Druck die Steine sich abnutzten. Menzel sollte einige davon auffrischen und für andere die Zeichnungen erneuern unter Beibehaltung der gegebenen Composition. Trotz der unsäglichen Beschränkung schuf er ein neues Werk, dessen Erfolg ihm einen andern Auftrag derselben Kunsthandlung brachte, eine Serie von Zeichnungen zu Goethe's Gedicht: Künstlers Erdenwallen. Hier war er frei, sein Erfolg wurde noch grösser, der alte Schadow belobte ihn öffentlich, der Künstlerverein öffnete sich dem achtzehnjährigen.

Aber unterdess hatte er den Faden weiter gesponnen, der mit der Überarbeitung der Lutherbilder geknüpft war. In äusserlich ähnlicher Gestalt, von einer Welt neuer Anschauung und tiefer Empfin-

dung erfüllt gab er 1836 die in zweijähriger Arbeit entstandenen Denkwürdigkeiten aus der Brandenburgisch-Preussischen Geschichte heraus. Damit hatte er den Boden gefunden, auf dem sich das weite Gebäude seiner Kunst erheben sollte, die Heimat und ihre Geschichte.

Diese Arbeit und einzelne Versuche, gestützt auf den selbständigen Eifer des Xylographen Unzelmann, den Holzschnitt zu erneuern, lenkten die Blicke Franz Kuglers, der sich nach einem Illustrator seiner volkstümlichen Biographie Friedrichs des Grossen umsah, auf den vierundzwanzigjährigen Menzel. Von 1839 bis 1842 hat der junge Künstler rund vierhundert Illustrationen zu diesem Werk nicht nur entworfen, sondern unter strengster Überwachung der Holzschneider und bei beständiger Steigerung der Ansprüche ausführen lassen. Es scheint kaum fassbar, wie es einer einzelnen Menschenkraft möglich war, in kaum mehr als drei Jahren die vergessene und bis dahin verachtete Formenwelt des Rococo sich in Kostüm, Möbel, Gerät, Architektur, Ornament und Menschenphysiognomie durch unermüdliches Studium der Dokumente ganz zu eigen zu machen, daneben Modellstudien zu treiben, die Holzschneidekunst auf eine ganz neue Stufe zu erheben — hatten doch die ersten Zeichnungen noch in Paris geschnitten werden müssen — und dabei noch die Spannkraft zu behalten, alle zwei bis drei Tage eine neue Komposition nicht nur zu erdenken, sondern bis in die leiseste Abschattung, die dem Holzschneider erreichbar

war, auf den Block zu zeichnen. Denn mechanische Hilfsmittel gab es noch nicht.

Diese Arbeit brachte ihm den grossen Auftrag, der ihn von 1843 bis 1849 beschäftigte, die Illustrationen der im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. herausgegebenen Werke Friedrichs des Grossen, 200 Blatt unter des Künstlers ständiger Aufsicht mit höchster Vollendung in Holz geschnitten. Noch einmal studierte er in Preussen, Sachsen und Österreich das ganze historische Material der Friedrichszeit durch. Als Nebenarbeit schuf er zur selben Zeit das Werk über die Armee Friedrichs des Grossen, über 400 Blatt in Lithographie, von denen er ein Exemplar noch nebenbei nach der Natur kolorierte, und die Holzschnittwerke „Heerschau der Soldaten Friedrichs" und „Aus König Friedrichs Zeit" beide 1856 erschienen.

Seit Anfang der dreissiger Jahre waren nebenher noch eine Unzahl von Einzelblättern und eine ganze Reihe von Buchillustrationen und Folgen erschienen: Die zahlreichen Gelegenheitsblätter, grosse allegorische Kompositionen wie Das Vater Unser, Die fünf Sinne; die Radierungen — zwischen dem Leben Friedrichs des Grossen und dem Beginn der Arbeit an den Illustrationen der Werke Friedrichs — die Versuche mit Pinsel und Schabeisen, das grosse Blatt Christus im Tempel.

Zu Anfang der fünfziger Jahre klingt die zeichnerische Periode aus, soweit nicht Naturstudien sondern Griffelkunst in Betracht kommen, nebenbei kehrt

der Meister in späteren Jahren auf das Gebiet zurück. So in den Illustrationen zum Blitzschlosser, zum Zerbrochenen Krug, und mit einzelnen Lithographien und Radierungen bei verschiedenen Anlässen.

✻

Das Jahrzehnt von 1850 bis 1860 gehört der ersten grossen Reihe von Ölgemälden.

Die Welt, die er als Zeichner entdeckt und mit den Ausdrucksmitteln des Schwarz und Weiss bezwungen, gestaltet er nun als Maler, der sich durch ungeheure historische Arbeit zum Zeitgenossen des grossen Königs gemacht hatte: Die Tafelrunde, das Flötenkonzert, Friedrich auf Reisen, Hochkirch, die Huldigung in Breslau, die Begegnung Friedrichs mit Joseph II. und das letzte unvollendete Werk dieser Epoche, das umfangreichste, die Schlacht bei Leuthen.

Zwanzig Jahre hatte er nun dem Leben Friedrichs des Grossen gewidmet, zehn Jahre als Illustrator, zehn Jahre als Maler. Da riss ihn ein neuer Auftrag, der als eine Folge dieser Thätigkeit erscheint, aus der Welt der Geschichte in das gegenwärtige Leben.

König Wilhelm liess von ihm, der nunmehr als der Maler vaterländischer Stoffe dastand, die Feier der Krönung in Königsberg malen. Die Jahre von 1861 bis 1869 nahm ihn diese Arbeit in Anspruch. Menzel ist später zu historischen Stoffen nur gelegentlich zurückgekehrt. Aber mit diesem Krönungsbilde,

den später sich anschliessenden kleineren Darstellungen des Hoflebens — Ballpause, Cercle — und dem Walzwerk, der Darstellung des Arbeiterdaseins und den Bildern aus dem modernen Reise- und Gesellschaftsleben ist er der Maler der Wilhelmszeit mit dem erneuten und erhöhten Glanz des Königshauses und der ersten Gährung im vierten Stande geworden, wie er bis 1860 der der Friedrichszeit gewesen war. Auf diese sah er wie auf eine abgeschlossene Periode zurück und pflegte seine historischen Werke wohl im Scherz seine lateinischen Gedichte zu nennen, Übungsaufgaben, die ihn auf die Darstellung seiner eigenen Zeit vorbereiteten.

So liegt sein reiches Leben in straffer Gliederung vor uns. Es gehört der Geschichte an. Die Aufgabe der Gegenwart ist, es verstehen lernen. Jeder gebildete Deutsche hat die Pflicht, diese Arbeit der Aneignung zu leisten. Menzel ist ein Element unserer allgemeinen Bildung geworden wie die Klassiker unserer Litteratur und unserer Musik, und wie bei ihnen ist sein Einfluss unendlich viel weiter gedrungen als sein Name. Als ihn die Universität Berlin an seinem siebzigsten Geburtstag zum Ehrendoktor machte, hob der Redner hervor, dass der Geschichtsschreiber Friedrichs des Grossen geehrt werden sollte. Indem er uns ein lebendiges Bild des Königs und seiner Zeit gab, hat er nachgeholt, was Friedrichs Zeitgenossen nicht leisten konnten. So wird man ihn auch einst unter die Geschichtsschreiber der Aera Wilhelms I. zählen. Aber den

hervorstechenden Zug in Menzel's Charakterbild giebt sein innerliches Verhältnis zu den Aufträgen, die ihn einen grossen, fast den grössten Teil seines Lebens beschäftigten. Er gab sich ihnen nicht nur mit Gewissenhaftigkeit hin, sondern darüber hinaus in einem unermüdlichem Eifer, der mit der Arbeit wuchs und dahin führte, dass seine Kraft an der Aufgabe erstarkte, und jedesmal, wie dies im Friedrichsbuch am klarsten zu Tage tritt, in einer stetigen Steigerung der künstlerischen Qualität seiner Leistung ausklang. Während bei Anderen wohl gegen Ende einer langwierigen Arbeit die Kraft nachlässt. Er hat in einer Bestellung immer nur die Aufgabe gesehen, und das ist ihm und seiner Kunst zum Heil ausgeschlagen, denn aus dem Zufall hat er damit ein providentielles Ereignis gemacht, das in den Dienst seiner Entwickelung trat.

Es ist nicht nur für den Künstler von Wert, sich im Spiegel dieses Lebens zu betrachten.

MENZEL'S KINDERALBUM

AN DEN TAGESBERICHT DER HAMBURGER ZEITUNGEN GESANDT

Einen wunderbaren Schatz verdankt die Ausstellung des Kunstvereins in der Kunsthalle der Güte des Kaisers: vierzig Bilder von Menzel.

Das ist mehr als eine ganze Galerie, obwohl die einzelnen Kompositionen nicht gross sind. Es handelt sich um das berühmte sogenannte Kinderalbum des Meisters, Bilder in Guaschemalerei, der von ihm so glänzend und selbstständig entwickelten Technik, Bilder, über die bei dieser Gelegenheit wohl einmal gesprochen werden darf, denn das grössere Publikum weiss von ihnen noch wenig.

Selber unvermählt, hatte Menzel die Kinder seiner Schwester, der Frau des Komponisten Krigar, ins Herz geschlossen. Als sie anfingen, Bilder leiden zu mögen, malte er ihnen ein Bilderbuch, wie es, so lange die Welt besteht, Kinder nicht besessen haben. Wenn es nicht da wäre, könnte man sich als eine sehr kniffliche Doktorfrage denken: wie würde wohl Menzel ein Bilderbuch für Kinder auffassen? Menzel,

dessen scharfer, kalter, klarer, witziger, die Pointen, das Beziehungsreiche liebender Geist, kritisch über den Dingen schwebend, gerade das Gegenteil dessen suchen muss, was das naive, liebebedürftige, träumende, ahnungsreiche, märchenselige, gläubige Kindergemüt verlangt. Auch Menzel selber, wäre ihm, ehe er seinen Schwesterkindern mit dem Herzen nahe gekommen, die Frage vorgelegt, wie er selbständig ein Kinderbuch zu gestalten habe — illustriert hatte er schon eins —, würde sich mit der Antwort wohl kaum den Doktorhut erworben haben.

Das Werk, das auch wir nun in aller Behaglichkeit geniessen dürfen, erweckt die Vorstellung, dass ein grosser Geist, der das Element des Kindlichen von Haus aus nicht enthält, sich mit seiner alles begreifenden Klarheit zum Kinde hinabneigt und in der Kinderseele nach den Saiten geforscht hätte, die auch in seinem Innersten mitschwingen. Er fand die in jedem Kindergemüt schlummernde Liebe zur Tierwelt. Kein Märchenbuch malte er ihnen, sondern ein Tierbuch. Aber etwas von den Schauern der Märchenstimmung, die das Tier, namentlich das geheimnisvolle, in der Wildnis lebende Tier im Kinde erweckt, hat sich dem grossen Meister mitgeteilt. Er hat wirklich mit Kinderaugen die Tierwelt ansehen gelernt, er hat Tiermärchen gemalt, die manchmal aussehen wie Illustrationen zu Swift oder Andersens Märchen. Denn das Kind ist kurzsichtig wie Andersen. Es setzt sich vor ein kleines Stück Leben und träumt sich hinein und träumt es gross. Da ist die geheimnisvolle

Existenz der gefürchteten und verhassten Ratten und Mäuse, die unter dem Fussboden oder über der Decke in unerforschlichen Regionen hausen, die in den Abgründen der Gossen verschwinden oder an den Flussufern ihre Höhlen haben. Menzel drückt das alles durch ein kleines Bildchen aus, die mit eisernem Gitter verschlossene Mündung einer Berliner Gosse alten Stils, vor die ein Platzregen Strohhalme und Eierschalen angeschwemmt hat. Das ist das Eingangsthor des Rattenschlosses: und da ist sie auch selber nach Hause gekommen, halben Leibes durch das Gitter geklemmt, wird sie im Augenblick verschwunden sein. — Eine junge Ziege ist vor der Hausecke auf dem Grasplatz angebunden. Hinter der Ecke haben die Kinder ein Rollpferdchen stehen lassen, das aus dummen Augen glotzt. Die kleine weisse Ziege, neugierig wie ein Hündchen, denn das ist ihre Natur, hat sich mit langem Hals und lauschenden Ohren herangemacht, soweit der Strick reicht, um den fremden Kameraden zu beäugen. — Hinter dem Gitter ihres Käfigs schaukeln sich dunkle unheimliche Bären auf den Hinterbeinen und lungern mit falschen glühenden Augen nach Brot. — Auf der blumigen Matte der Waldwiese, dicht vor den hohen Baumstämmen am Rande, lauscht ein rotes Eichhörnchen — ein Laut, und es fliegt den nächsten Stamm hinauf. Zwischen den Blumen eines sandigen Abhanges sonnt sich die bunte flinke Eidechse. — Blühende Wiesenblumen, von denen man nur die Rispen und ein Stück Stengel sieht, bekommen Besuch; von unten ist die langsame

Schnecke heraufgeklettert; aus der Luft ist ein leichtbeschwingter Schmetterling herangeflogen. — Bunte Aras und Kakadus schaukeln sich auf ihren Stangen im Zoologischen Garten, weisse Schwäne segeln auf dem Wasser des Tiergartens ans buschige Ufer heran. Im Kurgarten lockt eine Dame mit einem Stückchen Brot in der Hand ein zahmes junges Reh, das steifbeinig über die Beete herangesprungen kommt und im letzten Moment zwischen Scheu und Verlangen die steifen Beinchen vorstemmt. Mit der kleinen Schelle am Hals würde es die Wonne jedes Kinderherzens bilden. — Die Augen geschlossen, liegt im Halbschlummer der müde Zughund vor der Karre und merkt es nicht, dass auf ihren Sammetpfoten die Hauskatze aus dem Kellerloch gestiegen ist.

Das sind alle die Tiere, die ein Berliner Kind im Tiergarten, im Zoologischen Garten, auf der Strasse und während der Sommerreise beobachten kann. Die wilden Tiere werden hie und da nicht in ihren Käfigen und Zwingern, sondern in freier Wildnis geschildert: der Tiger, wie er in seiner Höhle liegt, der Büffel, als ob ihn die Fliegen plagten, wühlt den Grund des Schilfes auf. Das gewaltigste ist ein ernster, grossartiger Löwenkopf, hinter dem eine ferne, kahle Felswand gegen den Himmel ragt. In diesen Fällen bildet das Bilderbuch eine Ergänzung der Eindrücke aus dem zoologischen Garten. Manchmal wird die Veränderung des Standpunktes, die das Kind so sehr liebt, der Gulliverstandpunkt, auf die einfachste Weise erreicht,

indem der Beobachter sich zum Tiere gesellt und von dort aus den Menschen sieht. So sitzt das Kind einmal in seiner Phantasie mit zahmen Vögeln im Bauer, ein Distelfing schaukelt sich im Ring, ein Zeisig nascht an einem Fruchtstück, ein Kanarienvogel knuspert an einem Zweig Vogelmiere. Die kleinen Wesen sind ganz für sich. Draussen steht, von den Drähten überschnitten, eine Dame und macht sich am Futternapf zu schaffen.

Seltener klingt das Menschenleben unmittelbar an. In der Sommerfrische wälzen sich Jungen und Hund auf dem Grasplatz; ein Knabe kommt vom Nachsitzen und wird vom strengen Vater in der Thür empfangen, oder bei Nachbars gegenüber ist Abendgesellschaft, der zweite Stock ist hell erleuchtet und festlich gekleidete Gäste sind auf den Balkon getreten und freuen sich der milden Sommernacht.

In der technischen und koloristischen Behandlung sind die Blätter höchst mannigfaltig. Einige von unheimlicher Nachtstimmung, wie die kahle Tanne, in deren Krone man eben noch einen Uhu erkennt, andere sind von einer Farbenfülle, die zur Zeit der Entstehung — in den sechziger Jahren — bei uns unerhört war, einige wieder von einer ebenso ausgefallenen Schönheit des Tones. Wie zart steht das Weiss der Schwäne im Grau des Wassers zu dem Braun des Ufers.

Man sollte die ersten Besitzer dieser Schätze eigentlich einmal ausfragen, wie ihnen Blatt für Blatt gebracht wurde, und was ihnen der Meister für Ge-

schichten dazu erzählt hat; hoffentlich haben sie es noch nicht vergessen.

Wir haben nun das köstliche Werk in Hamburg, haben es noch mehr als einen Monat, und dann in Jahrzehnten sicherlich nicht wieder. Bedarf es noch des Hinweises, dass jeder Vater die Pflicht hat, dieses liebenswürdige Meisterwerk mit seinen Kindern zu geniessen? Man darf sich nicht damit trösten, dass es ja in Berlin zu sehen wäre. Freilich ist es dort dem Publikum zugänglich, aber es liegt in den Mappen der Nationalgalerie, und wer hat Zeit, es sich herausgeben zu lassen, und wer kommt mit seinen Kindern nach Berlin.

ED. L. BEHRENS

SCHLUSSWORTE BEI DER GEDAECHTNISFEIER IM KUNSTVEREIN 1895

In Deutschland kennt heute jeder Gebildete wenigstens dem Namen nach die Galerie Schack, und wer nicht selber den Weg durch die Propyläen nach der reichgeschmückten Fassade des Galeriegebäudes in der Briennerstrasse gewandelt ist, weiss doch aus der Literatur, und meist auch aus mündlichen Berichten, dass dort die Stelle ist, wo den meisten Deutschen das Problem Böcklin zuerst sympathisch geworden, dass dort die Schwind, Feuerbach, Marées, Lenbach und andere deutsche Meister der verflossenen Epochen besser als in allen öffentlichen Sammlungen studiert werden können. Noch steht uns allen in lebhafter Erinnerung, welche Aufregung sich der Münchener Bürgerschaft bemächtigte, als einen Moment die Möglichkeit drohte, dass die Sammlung der Stadt verloren gehen könnte.

Jede einzelne der grossen und modernen Staatsgalerien übertrifft an Umfang bei weitem, oft um das vielfache, die Sammlung Schack. Aber keine

von ihnen steht mit so individuellen Zügen vor der Phantasie des ganzen deutschen Volkes, und keiner Staatsgalerie fühlt sich der Freund der deutschen Kunst gegenwärtig in demselben Masse verpflichtet wie der Privatsammlung des Grafen Schack.

Es ist dies gewiss eine auffallende Erscheinung, denn überall werden auf die Vermehrung der öffentlichen Sammlungen moderner Kunst sehr viel Fleiss und grosse Mittel verwendet, während die Galerie Schack von einem einzelnen Manne geschaffen wurde, der keine eigentlich erheblichen Summen für seine Liebhaberei aufgewendet hat. Dass trotzdem die Galerie Schack dem Herzen unserer Gebildeten soviel näher steht, als die Staatsgalerien, liegt in ihrem Wesen als Schöpfung eines einzelnen Mannes und einer eigenartigen Menschenseele, deren innerste Herzensneigung sie offenbart. Sie hat dadurch als Ganzes etwas von dem Charakter eines Kunstwerks. Unsere öffentlichen Galerien moderner Kunst sind dagegen die Verkörperung des unpersönlichen Wesens unserer modernen Staatsverwaltung mit ihrer Tendenz, die Verantwortlichkeit von den Schultern des Individuums auf die einer Körperschaft zu legen und damit im Grunde aufzuheben.

Für Hamburg bot die Galerie Behrens ein ausgezeichnetes Beispiel dieser Sammlerthätigkeit des vornehmen Privatmannes.

Dass sie weder in Hamburg noch in Deutschland bisher so viel genannt wird wie die Galerie Schack, die sie in mancher Beziehung überragt, lag an

äusseren Ursachen. Das beste, was wir in Hamburg besitzen, pflegt im Reich weniger bekannt zu sein, als wenn es dem Ausland angehörte, vielleicht weil wir selber nicht viel Wesens davon zu machen pflegen. Dann wurde die Galerie Behrens nicht in einem eigenen Gebäude aufbewahrt, das man besuchen konnte, wie ein öffentliches Museum, sondern sie schmückte einen Teil der Wohnräume des Besitzers und war dadurch trotz seines ausserordentlichen und allgemein bekannten Entgegenkommens dem grossen Publikum ferner gerückt, denn man konnte die Galerie nicht besuchen, ohne zugleich einen Fuss in die Intimität des Hauses zu setzen. Für die Popularität der Galerie Schack wirkte ausser ihrer Aufbewahrung in München, der grossen Durchgangsstation aller Reisenden, die literarische Thätigkeit des Besitzers, der sich in einem vielgelesenen Werk über sein Verhältnis zu Kunst und Künstlern ausgesprochen hat. Herr Behrens hat erst in den letzten Jahren die grosse Publikation seiner Sammlung veranstaltet, deren inhaltreichen Text Professor Heilbut geschrieben hat, und die er bescheidener Weise Katalog nennt. Aber das kostbare Werk, das in seiner Art in Deutschland unerhört ist und von den Veröffentlichungen englischer und französischer Sammler nicht überboten wird, ist nicht in den Handel gelangt und nur als Geschenk von Herrn Behrens Eigenthum der grossen öffentlichen Kunstbibliotheken geworden. Hätte die Presse über dieses Werk zu berichten gehabt, es würde in den weitesten

Kreisen das grosse Staunen erregt haben, das die Fachkreise bei seinem Erscheinen empfanden.

Aber diese haben den hohen Wert der Sammlung Behrens längst erkannt und ihr für Menzel und Knaus dieselbe Stellung eingeräumt, die die Galerie Schack für Böcklin und Schwind einnimmt, während sie mit ihren zahlreichen und hochbedeutenden Werken der französischen Meister der vergangenen Epoche überhaupt in Deutschland ihres Gleichen nicht hat. Nach dieser Richtung bietet die Galerie Behrens eine unvergleichliche Ergänzung der deutschen Staatsgalerien, die die ausländische Kunst der Gegenwart nicht in ihr Sammelgebiet gezogen haben.

Welche Wirkung das Vorhandensein einer solchen Galerie im Privatbesitz ausübt, haben wir in Hamburg seit Jahren zu beobachten Gelegenheit gehabt. Dem Besitzer selbst gehörte sie zu den kostbarsten Lebensgütern, ja, sie stand ihm stets im Vordergrund seiner Interessen, so zahlreich sie waren und so gewissenhaft er sie pflegte. Die Porzellansammlung war ihm eine liebe Erholung, und mit althamburgischer Hingebung sorgte er für seine Gärten und Treibhäuser. Was er als Rosen-, Orchideen- und Obstzüchter geleistet hat, ist in den Kreisen der deutschen Gartenbauvereine hinlänglich gewürdigt, und es ist ein feiner Zug seines Wesens, dass er selbst seinem Obergärtner, der sich in seiner Schule emporgearbeitet hatte, die Fachpublikationen aus fremden Sprachen zu übersetzen pflegte. Was das Stadt-Theater seiner Fürsorge verdankte, braucht nur angedeutet zu werden.

Dass er durch stetige, unermüdliche Arbeit und vornehme Geschäftsprinzipien seinem Bankhause eine herrschende Stellung errungen, hat den grössten Teil seiner Zeit und seiner Kraft verzehrt. Wenn aber die Rede darauf kam, pflegte er auf das Glück hinzuweisen, das ihm die Wahl seiner Mitarbeiter gebracht hatte, und immer betonte er dabei, dass ihn diese Erfolge doch nicht mit solcher Befriedigung erfüllten, wie die Ausbildung seiner Galerie. Und die Galerie hat ihm diese Liebe gedankt, denn sie hat ihm eine Ehrenstellung bereitet, die ihm alles andere nicht hätte verleihen können, und sie wird sein Andenken für immer erhalten.

Den Wert einer solchen Galerie für Hamburg haben die meisten von uns an sich selber erfahren, denn sie gewährte uns den Ausgangspunkt neuer Vorstellungs- und Erkenntnisreihen.

Auch ich habe als junger Mensch in dieser Sammlung die erste nähere Bekanntschaft mit Menzel und Knaus, mit Corot, Rousseau, Daubigny, Diaz, Dupré, Troyon machen dürfen, und als ich in die deutschen Kunststädte und später nach Paris kam, da empfand ich es als eine grosse Wohlthat, den neuen Werken der Meister nicht unvorbereitet entgegenzutreten. Und wie mir, ist es unzähligen ergangen, und Generationen werden noch von der Lebensarbeit dieses feinsinnigen Sammlers gut haben.

An diesem seinen Werke können wir dann überhaupt die Bedeutung gewählter Privatsammlungen studieren.

Wohl bringt der Künstler die Kunst hervor, aber doch nur etwa wie die Saite den Ton. Kraft und Halt giebt ihm erst der Resonanzboden, der ihn aufnimmt, in Mitschwingung gerät und ihn dem Ohr in weicher Fülle zuströmt. Zu oft waren grosse Künstler in unserm Jahrhundert einsam schwingende Saiten. Auch die erziehliche Kraft des Kunstbesitzes in der Familie, auch seine Eigenschaft als nationale Schatzkammer für die Zukunft lehrt die Betrachtung dieser gewählten Sammlung. Und wenn das Moment der Ehre auch für das Gemeinwesen, für den Staat ins Gewicht fällt, und wer möchte das leugnen? — dann ruht ein Teil des Ansehens, dessen sich unsere Vaterstadt erfreut, auf dem Vorhandensein bedeutenden Kunstbesitzes im Bürgerhaus.

Dem modernen Staat und den von ihm eingesetzten Pflegern der Sammlungen moderner Kunst predigen die vornehmen Privatgalerien am Ende unseres Jahrhunderts eine laute Mahnung und halten ihnen ein leuchtendes Vorbild vor Augen, das sie zurückführt auf die Grundsätze, nach denen im sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert die grossen historischen Galerien angelegt sind. Nicht die öffentlichen Galerien haben in unserem Jahrhundert die grossen Traditionen der kunstliebenden Fürsten fortgeführt, sondern die Privatsammler, und ihnen wird deshalb die Nachwelt denselben Rang in der Geschichte der Kunst unserer Zeit anweisen, wie den fürstlichen Pflegern der Kunst in vergangenen Zeitaltern. Dass wir Hamburger einen

der bedeutendsten deutschen Sammler den unsern nennen durften, dass neben ihm andere nach denselben Grundsätzen verfahren und eine ganze Reihe jüngerer Kräfte ihnen nacheifert, das erfüllt uns mit Stolz auf die Gegenwart und mit Hoffnung auf die Zukunft.

GESELLSCHAFT
HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

DER DILETTANTISMUS IM IN- UND AUSLANDE

GELEGENTLICH EINER AUSSTELLUNG DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE IM „LOTSEN“ VERÖFFENTLICHT

Seit einem Jahrzehnt haben wir in Hamburg versucht, den Dilettantismus in den bildenden Künsten als eine Quelle wirtschaftlicher Kraft aufzufassen, ihn zur Besinnung auf seine grosse Aufgabe zu bringen, zu stärken und zu organisieren. Mit grosser Einträchtigkeit haben sich Frauen und Männer aller Kreise zusammengethan, um den in Verruf geratenen Wildling der hohen Kunst „ehrlich“ zu machen, wie sich unsere Vorfahren ausdrückten, wenn in ihrem auf einer reichen Gliederung des Begriffs der Standesehre gegründeten Gesellschaftsaufbau ein aus der Kaste gefallener wieder vollwertig aufgenommen werden sollte.

Im übrigen Deutschland hat man unsere Bemühung im allgemeinen mit sehr viel mehr Sympathie verfolgt, als wir hoffen durften. Wo, was sehr selten vorkam, abweichende Auffassungen laut wurden, lag meistens ein Missverständnis zu Grunde. Man hatte

es nicht vermocht, die Sache zu trennen von den Nebenvorstellungen und den Empfindungen des Spottes und der Verachtung, mit denen ein Zeitalter abstrakter Übung der Kunst und der Wissenschaft in Deutschland den Begriff des Dilettantismus verquickt hatte.

Wir haben uns durch absprechende Urteile nicht irre machen lassen. Um so weniger, da wir von vornherein die Frage nicht für Deutschland, sondern für Hamburg zu lösen unternommen hatten.

In der Überzeugung, dass es sich zunächst um eine Angelegenheit örtlicher Kunstpolitik handelte, hatten wir uns bei der Organisation der Arbeit nicht nach Vorbildern im Auslande umgesehen, denn das hätte nach alter und — leider — stets wieder verleugneter Erfahrung das ruhige Wachstum der vorhandenen Kräfte gefährdet. Und darauf schien uns alles anzukommen, dass zu allererst das bei uns schon vorhandene wachse und gedeihe.

So haben unsere drei Gesellschaften ihre Organisation nach den am Ort vorhandenen Kräften und Mitteln angelegt, ihre letzten Ziele sehr hoch gesteckt, aber sich in der Praxis darauf beschränkt, Schritt für Schritt das mit Sicherheit Erreichbare zu wollen.

Das Verhältnis zum Ausland war jedesmal durch die engern Umstände verschieden gestimmt. Die Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde (Dilettanten aller Art, Sammler) hatte mit der Fülle und Eigenart der in Hamburg vorliegenden Aufgaben soviel zu thun, dass sie sich bisher auch für einzelne Anregungen um das Ausland nicht gekümmert hat. Die

Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie hat bei aller Wahrung ihres örtlichen Standpunktes sehr bald einzelne Anregungen des Auslandes aufgenommen und dem übrigen Deutschland vermittelt. Die Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung, ebenso energisch wie die beiden anderen Gesellschaften auf die Thätigkeit am Ort gerichtet, hat sich dabei notgedrungen als ein Beobachtungsposten entwickelt für das, was auf ihrem Gebiet in den übrigen Kulturländern geschieht, namentlich in Frankreich, England und Nordamerika, wo die Energie sehr vieler bedeutender Männer und Frauen, ungehemmt und ungefesselt durch die allmächtige Gewalt der Staatsbehörden, sich auf die Verwirklichung eines neuen Bildungsideals gerichtet hat. Sie haben dort das Glück, weit ungehinderter als wir es können, Versuche machen zu dürfen. Was dabei herauskommt, können wir an dem anregenden Buch von Tadd erkennen, „Neue Wege zur künstlerischen Erziehung der Jugend", das von unserer Lehrervereinigung in deutscher Bearbeitung herausgegeben ist und, wenn nicht alle Zeichen trügen, in Deutschland sehr kräftig wirken wird. Vielleicht auch in Hamburg.

Nachdem er in Hamburg festen Boden gewonnen hat, dürfte es nun auch an der Zeit sein, dass unser Dilettantismus in den bildenden Künsten sich umschaut, wie die Dinge im Auslande liegen, und was er dort lernen kann.

✿

Wir sind darauf angewiesen, uns zunächst auf litterarischem Wege zu unterrichten, denn keiner von uns Hamburgern ist bisher in der Lage gewesen, die Dinge im Ausland mit eigenen Augen zu studieren. Übrigens auch sonst in Deutschland kaum jemand, soviel mir bekannt.

Da kommen uns gerade jetzt zwei Beobachter zur Hilfe, die uns über die Zustände in Österreich und in England unterrichten. Der eine ist Julius Leisching, Direktor des mährischen Gewerbemuseums, der andere Hermann Muthesius, königlich-preussischer Regierungsbaumeister und für sein Fach der deutschen Botschaft in London zuerteilt.

Leisching hatte schon 1896 in Brünn eine Ausstellung von Liebhaberkünsten veranstaltet. Eine in Brünn vorgeführte Ausstellung der Wiener Gesellschaft der Kunstfreunde giebt ihm Gelegenheit zu einem Geleitwort unter dem Titel: Zur Pflege des Dilettantismus in Österreich. Er erzählt darin kurz die Geschichte des Dilettantismus, setzt sich bei der Betrachtung der deutschen Zustände sehr tapfer und taktvoll mit Goethe auseinander und schildert dann die Lage der Dinge in Österreich.

Hier trat 1887 die Wiener Gesellschaft der Kunstfreunde zusammen, bezeichnenderweise als Sektion des österreichischen Touristenklubs. Die unmittelbare Berührung mit der Natur hatte hier zum Dilettantismus geführt. Über die Ziele der Gesellschaft teilt Leisching aus den Satzungen mit,

dass „den Mitgliedern die möglichst weitgehende Ausbildung ihres künstlerischen Geschmacks und ihrer Fertigkeit in zeichnerischen und malerischen Aufnahmen, soweit sie im Rahmen eines ausübenden Kunstliebhabers liegen,“ gewährt werden soll. Die Mittel sind Zeichen- und Malkurse für Landschafter unter der Leitung tüchtiger Künstler, Herausgabe eigener litterarischer und künstlerischer Arbeiten, Veranstaltung von Vorträgen und gemeinsamen Ausflügen zum Skizzieren nach der Natur und die Gründung einer Vorlagensammlung. Eine Reihe namhafter Wiener Künstler ist für den Unterricht und für die Leitung von Ausflügen gewonnen.

Die Erfolge werden von Leisching mit besonderer Wärme besprochen, namentlich wird darauf hingewiesen, dass die österreichischen Dilettanten sich auf die Naturstudie beschränkt haben und keine Bilder malen.

Die Ausstellung des Brünner Museums 1896 umfasste, wie die unsere von 1894, alle künstlerischen und kunstgewerblichen Techniken, die von Dilettanten ausgeübt werden. Es war, wie die unsere, eine grosse Heerschau, und bereits konnten aus Hamburg die ersten Publikationen der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde vorgeführt werden. Die Museen in Laibach und Graz folgten mit ähnlichen Unternehmungen. Der im Jahre 1900 begründete Verband österreichischer Gewerbemuseen hat sich, nach Leisching, die Aufgabe zu stellen, die Forderungen des ernsten Dilettantismus und seines Ver-

hältnisses zur Hausindustrie einmal laut und vernehmlich festzustellen.

Auf die hervorragenden Leistungen des Wiener Camera-Klubs, die in Hamburg so viel Bewunderer fanden und unseren Kunstphotographen so erfreuliche Anregung gegeben haben, geht Leisching nicht näher ein. Für uns Hamburger ist es von Interesse zu verfolgen, wie der Gedankenaustausch zwischen Österreich und Hamburg sich in wechselseitigem Geben und Empfangen entfaltet.

✿

Ein unendlich reicheres Bild eines künstlerisch sich bethätigenden Dilettantismus als Österreich und Deutschland bieten können, entrollt uns Hermann Muthesius in seinen Berichten über die englischen Zustände. Er ist ein sehr feiner und ruhiger Beobachter, ja, nicht nur für einen deutschen Binnenländer, dem die akademische Erziehung so leicht ein Hemmschuh der unbefangenen Würdigung freierer Lebensformen wird, überrascht sein unmittelbares Verständnis des englischen Wesens.

In einer Reihe von Zeitungsartikeln und Broschüren hat er seine Beobachtungen dargelegt. An dieser Stelle genügt es, auf die allgemein und leicht zugänglichen Broschüren hinzuweisen. Es sind drei: „Der kunstgewerbliche Dilettantismus in England" (Berlin, Wilhelm Ernst & Sohn 1900), „Der Zeichenunterricht in den Londoner

Volksschulen" (Gotha, Thienemann 1900) und — nicht unmittelbar den Dilettantismus betreffend aber doch im Zusammenhang unentbehrlich — „Architektonische Zeitbetrachtungen" (Berlin, Ernst & Sohn 1900).

Da es für das Eindringen in die lebendige Bewegung unerlässlich ist, Muthesius' mit zahlreichen Abbildungen versehenen und in sehr lebendigem Ton geschriebenen Abhandlungen unmittelbar auf sich wirken zu lassen, sei hier nur das für den Zusammenhang unentbehrliche hervorgehoben. Möge der tüchtige Beobachter bei uns recht zahlreiche Leser finden. Seine Abhandlung über den Zeichenunterricht in den Londoner Volksschulen dürfte bei unsern Behörden bereits in gebührender Achtung stehen.

In der Einleitung der Abhandlung über den kunstgewerblichen Dilettantismus in England weist Muthesius auf die Volkstümlichkeit der Kunstbewegung in England hin, auf den Prärafaelitismus als Ausgangspunkt der Kleinkünste und auf den Einfluss der Lehre und des Beispiels von Ruskin.

Nachdem er die überraschend weite Verbreitung der Fähigkeit, sich durch Stift oder Pinsel auszudrücken, betont und ihre Quellen für die höheren Stände in deren allgemeinen Bildungsgang, der den gründlichen Zeichen- und Malunterricht einschliesst, für den Mittelstand in dem Vorhandensein vieler, leicht zugänglicher und vielbesuchter Abendkurse nachgewiesen hat, bespricht er den Einfluss der Schulen des South-Kensington-Museums, des Auf-

tretens von William Morris und führt schliesslich ein in die Thätigkeit der 1884 gegründeten Gesellschaft für häusliche Kunstpflege.

Als dieser Verein gegründet wurde, fand er bei den Fachleuten den gebührenden Widerstand oder wenigstens die übliche Nichtbeachtung. Seine Gründer waren Dilettanten, sein Ziel war, die dilettantische Beschäftigung mit den Kleinkünsten als ein soziales Hebungsmittel und als eine volkswirtschaftliche Kraftquelle in den unteren Volksklassen zu entwickeln. Der rasche und wachsende Erfolg zog aber sehr bald die Aufmerksamkeit und die wohlwollende Förderung der Fachleute heran. In dieser Beziehung scheint das englische Wesen sich vom deutschen zu unterscheiden.

Die Mitglieder der Gesellschaft errichteten Werkstätten, in denen sie unentgeltlich in Holzarbeiten, Korbflechterei, Metall, Lederarbeiten, Buchbinderei, Weberei, Stickerei, Töpferei unterrichteten. Die Erzeugnisse wurden alljährlich auf einer grossen Ausstellung in der Alberthalle verkauft. Vor fünfzehn Jahren begann der Verein mit vierzig Kursen, jetzt unterhält er sechshundert. Und es hat sich eine Abzweigung gebildet, derie beits mehr als die Hälfte der Schülerzahl erreicht hat.

Das Grosse liegt ausser in der sozialpolitischen Leistung in dem gesunden Grundsatz des Werkstattunterrichts, von dem sich die staatlichen Gewerbeschulen in Deutschland, die nach dem Vorbild der Akademien aufgezogen waren, zu unserem Unheil so weit entfernt hatten.

Es kommt hier nur darauf an, die grossen Erfolge der englischen Gesellschaft zu betonen. Man lese bei Muthesius die spannende Darstellung der Mittel und Wege, des Hintergrundes und der Leistungen, die in zahlreichen Abbildungen vorgeführt werden.

Wie weit diese Dinge bei uns unmittelbar Anregung geben können, dürfte einmal in anderem Zusammenhang zu untersuchen sein. Nachahmung wäre aller Wahrscheinlichkeit nach zur Unfruchtbarkeit verdammt. Auch Muthesius warnt davor und führt als sehr triftigen Grund an, dass die Zahl der künstlerisch ausgebildeten Dilettanten bei uns noch zu klein ist.

In engem Zusammenhang mit der Bewegung auf dem Gebiet des Dilettantismus steht die Entwickelung des Zeichenunterrichts an den Londoner Volksschulen. Muthesius' Erzählung der Vorgänge in der oben erwähnten Broschüre wirkt wie ein Lustspiel, so amüsant wickelt sich die Schilderung der Antriebe ab, die meist von Nichtfachleuten ausgehen, und der Hemmungen, mit denen die Inhaber der Staatsgewalt einspringen. Das Büchlein müsste in allen deutschen Ministerien auf allen Schreibtischen liegen als eine Herzstärkung jedes guten Willens. Ein Glück, dass es so anziehend ist. Denn das Wort Zeichenunterricht hat ja, Gott seis geklagt, für ein deutsches Ohr heutzutage etwas so erstarrend Langweiliges und Abschreckendes, dass niemand anders als dienstlich gezwungen zu einer Abhandlung greift,

an deren Spitze das Schreckenswort steht. Ein Glück auch, dass der Verfasser ein Fachmann und ein Beamter des Reiches ist. Denn das nimmt seinem Bericht und seinen Forderungen für ganze Klassen deutscher Leser den Geruch des Verdächtigen. Auch für die Wirkung der „architektonischen Zeitbetrachtungen" von Muthesius ist es von höchster Wichtigkeit, dass sie als Festrede am Schinkelfest im Berliner Architektenverein zur Welt gekommen sind. Bisher hat noch kein Architekt öffentlich so unumwunden die traurige Lage unseres Bauwesens geschildert. Auch dies Buch geht nicht nur die Fachleute an, sondern alle, die für die Entwickelung einer deutschen Kultur das Herz haben.

✿

Ein Vergleich der Thätigkeit des Dilettantismus an den drei Orten, wo er sich organisiert hat, lässt einen lehrreichen Einblick thun in Kulturzustände und in Rassencharaktere.

In Österreich scheint der Dilettantismus bisher aus sich heraus nur die engeren Ziele der Steigerung seiner eigenen Leistungen im Auge gehabt zu haben. Wie weit die von Leisching ausgehenden Versuche, die Pflege des Dilettantismus als eine organische Funktion der Gewerbemuseen einzurichten, Erfolg gehabt haben, entzieht sich noch unserer Kenntnis.

In Hamburg hat der Dilettant sich ausser der eigenen Erziehung von vornherein gemeinnützige

Aufgaben gesucht. Schon bei der ersten Ausstellung der Amateurphotographien wurde eine künstlerische Umgestaltung der Bildnisphotographie ins Auge gefasst, erst der von Dilettanten geübten, dann der Berufsphotographie. Unsere Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie kann jetzt nach siebenjähriger Arbeit auf die Umwandlung der Schaukasten hinweisen, die sich nicht nur in Hamburg, sondern in allen deutschen Grossstädten vollzieht. Das ist im letzten Grunde ihr Werk. Die malenden und zeichnenden Dilettanten der Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde haben sich das Ziel gesteckt, die bürgerliche und bäuerische Architektur Hamburgs und seiner Nachbarschaft in ihrem Jahrbuch zu veröffentlichen, damit die Formensprache der heimischen Baukunst als Ausgangspunkt für eine Erneuerung unserer bürgerlichen Baukunst dienen könne, wenn in hoffentlich nicht zu ferner Zukunft der Geschmack des Publikums und die Neigungen der Architekten in diesem Punkt zusammentreffen.

Sie hat sodann in ihrer Liebhaberbibliothek versucht, der Freude am Buch, am Bucheinband, an der Pflege einer Bibliothek Nahrung zu geben und zugleich durch die Verbreitung der besten Werke älterer und neuerer hamburgischer Schriftsteller die Stimmung und Gesinnung zu stärken, aus der allein eine tüchtige örtliche Kunst hervorgehen kann. Ihre Bemühungen, die weibliche Handarbeit künstlerisch zu reformieren, stehen erst im Anfang. Weit erfolgreicher war ihr Eintreten für eine Vertiefung des

Blumenluxus durch die Herstellung einfacher, praktischer Vasen.

Wir sehen hier eine Gesinnung an der Arbeit, die der Lebensauffassung der praktischen Engländer so nahe verwandt ist, wie die Rasse, und die wir deshalb aus uns erzeugen und ausbilden können und nicht zu entlehnen brauchen. Aber einen Vergleich mit der Wirksamkeit der Londoner Gesellschaft für häusliche Kunst kann die Gesellschaft unserer Kunstfreunde noch nicht aushalten. Auf der Grundlage eines bis an die Grenzen der Kunst geführten, ernsten und freudigen Dilettantismus, eines glücklichern, wirtschaftlichen Zustandes, der seit alter Zeit zahlreiche ökonomisch unabhängige Individuen erzeugt, einer hilfsbereiten Gesinnung, die nicht nur durch äussere Mittel, sondern durch persönliche Hingabe zu wirken sucht, hat sich der Dilettantismus in England zu einer Macht entwickelt, deren sozialer und wirtschaftlicher Einfluss, lawinenartig anschwellend, sich der Schätzung entzieht.

✿

Angesichts der Veröffentlichungen von Leisching und Muthesius liegt die Frage nahe, ob sich nicht jemand findet, der in den übrigen europäischen Kulturstaaten, vor allem in Frankreich, Dänemark, Holland, Belgien und der Schweiz, den gegenwärtigen Zustand des Dilettantismus zu untersuchen geneigt sei. Es wäre sehr zu wünschen, dass wir darüber

eingehend unterrichtet würden. So sonderbar es scheint, wir können noch keine genaue Auskunft erhalten. Nur über die Leistungen der künstlerischen Photographie sind wir durch unsere Hamburger Gesellschaft sehr eingehend unterrichtet.

In Zukunft wird sich auch wohl ein Historiker finden, der uns eine Geschichte des modernen Wiederauflebens des Dilettantismus schreibt.

Bei der Schilderung der Anfänge wird er von der Unabhängigkeit und Gleichzeitigkeit des Auftauchens der neuen Ideen in unserer modernen Kulturwelt ausgehen können.

In England wird 1884 die erste Gesellschaft gegründet, 1885 eröffnet sie die erste Ausstellung. In Wien entsteht die erste Gesellschaft 1887 und macht ihre erste Ausstellung 1894. In Hamburg wird von der Kunsthalle aus 1887 zuerst auf die Wichtigkeit des Dilettantismus hingewiesen in einem Vortrag „Die Kunst in der Schule“, nachdem ich schon seit Anfang der achtziger Jahre in Berlin für eine unbefangene Würdigung des Dilettantismus eine Lanze gebrochen hatte. Die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie macht ihre erste Ausstellung in der Kunsthalle 1893, die erste Dilettantenausstellung findet 1894 in denselben Räumen statt.

Es muss, damit man nicht noch einmal den Österreichern und uns den Vorwurf macht, die Engländer nachgeahmt zu haben, betont werden, dass diese drei Zentren von einander nichts gewusst haben, und dass an allen drei Orten die Ver-

einigungen aus verschiedenen Wurzeln emporgewachsen. In Österreich entstehen sie zunächst in den Kreisen der Touristen und der Kavaliere und werden von den Museen aufgenommen. Mit der lebenden Kunst erhalten sie erst nachträglich Zusammenhang. Auch in Hamburg bewegt sich die Kunstliebhaberei der Damen, die in den siebziger und achtziger Jahren das ganze dem Untergang verfallene alte Hamburg mit der grössten Hingabe aufnehmen, nicht nur ausserhalb der ortsüblichen Kunst, sondern fast in einem Gegensatze dazu. Und wie in Österreich wird bei uns das Museum zum Pfleger der Keime. In England dagegen wächst der Dilettantismus unmittelbar aus einer grossen und volkstümlichen Kunstblüte heraus. Der Apostel dieser Kunst, Ruskin, ist zugleich der Hauptanreger des englischen Dilettantismus. Wir werden an das Wort Goethes erinnert, dass der Dilettantismus „eine notwendige Folge schon verbreiteter Kunst sein und auch eine Ursache derselben abgeben, dass er das echte Kunsttalent anregen und entwickeln, das Handwerk zu einer gewissen Kunstfertigkeit heben kann.“ Goethe hat immer schon Alles gewusst und Alles durchschaut.

ANRENGUNGEN

AUS DEN EINLEITUNGEN DER AUSSTELLUNGSKATALOGE DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

NEUE STUDIENGEBIETE (Katalog 1897)

Die Arbeit, die der Dilettant leistet, wenn sie auch zunächst nur seiner eigenen Bildung und Befriedigung dient, sollte doch, wo irgend möglich, auch objektiv nützlich sein.

Wie dies anzufangen ist, haben die führenden Kräfte der hamburgischen Dilettanten seit Jahren durch einen gesunden Takt klar gestellt.

Sie haben sich nicht mit der Fabrikation überflüssiger und gleichgültiger Bildchen abgegeben, sondern mit einem Ernst und einer Hingebung, für die ihnen die Freunde der Hamburgischen Geschichte für immer zu Dank verpflichtet sind, sich der Darstellung Hamburgischer Altertümer, namentlich der Architektur gewidmet. Wenn ihre erstaunlich getreuen und eingehenden Darstellungen nicht vorhanden wären, würde die kommende Zeit über den Zustand und Charakter des alten Hamburg nur oberflächlich unterrichtet sein, und die Zeit dürfte nicht fern liegen,

wo ein Geschlecht Hamburgischer Architekten diese Aufnahmen sehr eingehend studieren wird.

An die gesunden Tendenzen dieser ersten Führer sich anzuschliessen, erscheint als lohnendste Aufgabe für die jüngeren Dilettanten.

Die vorhandenen Aufnahmen sind ausschliesslich Bleistiftzeichnungen und beschränken sich auf die Strassenbilder, Architekturstudien und Innenräume aus der alten Stadt und einigen Vororten, die heute einen andern Charakter angenommn haben.

Ein sehr umfangreiches und sehr wichtiges Material ist bisher fast unberührt geblieben, die bürgerliche Architektur der kleinen Städte, Flecken und Dörfer in Hamburgs Umgebung, vor allem die Häuser der Schiffer und Fischer.

Hier ist es mit der Zeichnung allein nicht gethan. Das künstlerische Wesen dieser bescheidenen, aber als einer der möglichen Ausgangspunkte einer neuen Entwickelung des Privatbaues überaus wichtigen Architektur liegt in der Farbe.

Es ist eine köstliche Aufgabe für die jüngere Generation Hamburgischer Dilettanten, das unschätzbare Material von Aufnahmen aus der Stadt durch farbige Studien der ländlichen Architektur zu ergänzen.

Die Kräfte reichen dafür schon jetzt vollkommen aus und werden sich an einer so grossen und freudigen Aufgabe ansehnlich entwickeln. Denn sie verlangt Treue, Hingebung und die Fähigkeit, das künstlerische Wesen zu erfassen. Blosse Genauigkeit

thut viel, aber nicht Alles. Denn die ländliche und kleinstädtische Architektur unserer Umgebung wirkt vor Allem im Zusammenhang mit Garten und Strasse.

Es ist überdies die höchste Zeit, dass dieser Stoff in Angriff genommen wird. In wenigen Jahren wird die trostlose Nachahmung der städtischen Architektur von heute die letzten Spuren einer alten heimischen Kunst vertilgt haben. Blankenese ist in den letzten vier Jahren seines eigenartigen Charakters schon so gut wie gänzlich beraubt.

Wer sich dem Studium dieses Gebietes hingiebt, wird sehr bald die Befriedigung empfinden, dass er einer hamburgischen Sache dient, und in wenigen Jahren könnte ein Material von Aufnahmen vorhanden sein, das sich mit jenen Bildern aus dem alten Hamburg vergleichen liesse.

Eine Teilung der Arbeit wäre sehr zu empfehlen. Man könnte dabei nach den Gegenständen oder nach den Ortschaften einzelne Gebiete abgrenzen. Wie wertvoll wäre eine Sammlung Aufnahmen alter Hausthüren mit ihren mannigfach ausgebildeten Oberlichtern. Aus dem Altenlande liesse sich eine Reihe der dort gerade sehr mannigfaltig umgewandelten weiss gestrichenen Holzgitter und Gitterthore zusammenstellen. Giebelanlagen, Fensterlösungen könnten im ähnlichen Sinne behandelt werden. Auf der anderen Seite liessen sich die Dörfer in den Elbmarschen einzeln behandeln, die Geestdörfer, die kleineren Städte in der Nachbarschaft. Überall ist wichtiges Material heute noch die Hülle und Fülle vorhanden.

Eine derartige organisierte Arbeit würde unsere Dilettanten einmal vor der Zersplitterung bewahren und ihnen sodann das stärkende Bewusstsein geben, dass ihre Arbeit nicht nur ihrer eigenen Bildung und Freude, sondern einem gemeinnützigen Zwecke dient.

HAUSWEBEREI (Katalog 1898)

Das Gebiet der Handarbeiten hat sich seit kurzer Zeit auf das erfreulichste erweitert: die Hausweberei ist wieder aufgenommen.

Wie es in solchen Dingen zu gehen pflegt, kam der Anstoss von verschiedenen Punkten aus gleichzeitig.

Fräulein Ida und Fräulein Carlotta Brinckmann, die Töchter des Direktors unseres Gewerbemuseums, traten im Herbst 1897 mit einer ganzen Reihe von Hauswebereien auf, Kissen, Wandbehängen, Wandschirmeinsätzen, die sie zum Teil nach eigenen Entwürfen, zum Teil nach japanischen Motiven, auch wohl, so bei einem Kissenbezuge, mit einem Muster bunter Blätter, wie sie im Herbst auf dem Boden liegen, direkt nach der Natur gewebt hatten, indem sie die Blätter statt des gemalten Entwurfes benutzten.

Die Anregung zu diesen Arbeiten ging von Justus Brinckmann aus.

In demselben Jahre haben andere Hamburgische Damen, gelegentlich eines Badeaufenthalts in Amrum

das Weben gelernt und die neue Technik zu Hause weiter gepflegt, und einige andere Hamburger Damen haben nach Entwürfen hiesiger Künstler oder nach eigenen Entwürfen in Scherrebeck oder auf holsteinischen Dörfern, wo die Technik noch geübt wird, Gegenstände des Bedarfs herstellen lassen.

Von dem Allen giebt unsere Ausstellung nun zum ersten Male eine Übersicht und zwingt uns damit, zur Einführung der neuen Technik überhaupt Stellung zu nehmen. Ist es geraten, die schon viel zu vielen Handarbeiten, die im deutschen Hause gepflegt werden, noch um eine neue Technik zu vermehren? Sollen die deutschen Frauen und Jungfrauen nicht lieber Sport treiben als nach alter Sitte bei den Handarbeiten hocken?

Der Einwurf ist nicht ohne Berechtigung, aber es handelt sich nicht um eine Vermehrung der Handarbeiten, sondern um den Versuch einer Reorganisation.

Dass die technische Beschäftigung der Frauen im deutschen Hause sehr im Argen liegt, kann nicht geleugnet werden. Es wird viel zu viel gestickt, gehäkelt, geklöppelt, und die ganze Sache steht bis auf seltene Ausnahmen im Dienst eines furchtbar verkommenen Geschmacks und des völligen Unvermögens, einen Unterschied zu erkennen zwischen albernen Überflüssigkeiten und dem, was das Leben nötig hat.

Also wäre bei der Reform der Handarbeiten zu fordern, dass eine Beschränkung und Vertiefung eintritt.

Da kommt die Hausweberei wie gerufen.

Auf dem Webestuhl kann freilich ebensoviel Unfug angerichtet werden wie mit der Sticknadel, aber doch vielleicht nicht ganz so leicht.

Wir müssen deshalb wünschen, dass die Hausweberei, die noch keine schlechte Überlieferung hat, nicht von den üblen Gewohnheiten der übrigen Handarbeiten angesteckt wird und vor Allem nicht die Neigung erhält, die sonst der deutschen Handarbeit innewohnt, ihr Herz an das Überflüssige zu hängen, das keinem Gebrauch dient.

Wenn die Sachlage scharf ins Auge gefasst wird, stellt sich heraus, dass wir sehr viele dringende Bedürfnisse im Hausstand haben, die sich mit den Erzeugnissen der herkömmlichen Textilindustrie überhaupt nicht oder nur mit grossen Kosten und vielen Umständen, meist auch nur durch englische und französische Waren befriedigen lassen.

Zum Beispiel fehlt es durchaus an geschmackvollen Tischdecken, grösseren und kleineren. Ebenso weiss jeder, der es versucht hat, wie schwierig es ist, einen in der Farbe und im Muster auch nur erträglichen und dabei leidlich dauerhaften deutschen Stoff für Möbelbezüge zu finden. Fusskissen, Rückenkissen, Thürvorhänge, Fensterkissen bilden weiterhin das eigentliche Gebiet der Hausweberei. Zu warnen ist vor kleinen bildartigen Malereien, die nur als Wandschmuck aufgehängt werden. Sie fügen sich meist sehr schwer ein und eine einzige vermag unter Umständen ein ganzes Zimmer unbehaglich zu machen.

Sehr viele Hamburgerinnen sind durchaus imstande, sich die Muster für ihre Webereien selbst zu entwerfen. Es sei bei dieser Gelegenheit betont, dass die Benutzung der Muster der alten Bauernweberei irgend welchen Ursprungs nicht ratsam ist. Damit kommt man gleich wieder auf einen toten Punkt.

VERÖFFENTLICHUNGEN DES KUNSTVEREINS UND DER GESELLSCHAFT HAMBURGISCHER KUNSTFREUNDE

(KATALOG 1897, FÜR DEN ABDRUCK ERWEITERT).

Jede Generation hat in der Kunstpflege ihre eigenen Aufgaben, die dem wechselnden Bedürfnis zu entnehmen sind. Diese Aufgaben müssen immer auf's Neue geprüft und gesucht werden. Denn sobald sich der Zustand, dem sie entstammen, überlebt hat, thut man am besten, umzugestalten, aufzugeben oder neues zu suchen. Aus Pietät oder Gewohnheit weiter pflegen zu wollen, was einem Bedürfnis nicht mehr dient, führt zu Widersprüchen.

Als in den zwanziger oder dreissiger Jahren die Kunstvereine in Deutschland begründet wurden, fanden sie das Bürgerhaus ohne künstlerischen Schmuck. Die aufstrebende Gesellschaftsschicht brachte keine Überlieferungen mit, der Boden war frisch und aufnahmefähig.

Damals haben die Kunstvereine für die lebende

Produktion den Kunsthandel, das Ausstellungswesen und den Verlag von Kunstblättern begründet. In dieser vielseitigen Thätigkeit, die von anderen Organen nicht ausgeübt wurde, fanden sie ihre Daseinsberechtigung. Soweit sie sich heute nicht eigene Aufgaben aus den neuen Bedürfnissen der Zeit suchen — und diese Aufgaben sind da und harren der Lösung —, müssen wir sie als überlebt und deshalb eher schadenbringend ansehen, denn sie sind nur noch die schwächeren, durch das künstliche Mittel der Vereinsbeiträge über Wasser gehaltenen Konkurrenten eines mächtigen, dieselben Ziele verfolgenden Kunsthandels und Kunstverlags, und diese sind, reicher und unabhängiger, an Lebenskraft den Kunstvereinen überlegen.

Was das Ausstellungswesen und den damit verbundenen Kunsthandel anlangt, dürften die Kunstvereine es sehr schwer finden, sich den neuen Bedingungen anzupassen. Dazu ist ihre Einrichtung zu wenig einfach, und ihre Vorsteher und Geschäftsführer haben in der Regel auf die Mehrzahl der Beitragzahler und deren Geschmack zuviel Rücksicht zu nehmen, als dass sie durch die That für ihre eigenen Überzeugungen einzutreten vermöchten, soweit solche vorhanden sind.

Günstiger liegt es mit den Veröffentlichungen, den sogenannten Vereinsgaben. Hier hat sich ein neues Gebiet in der Pflege örtlicher Kunstbestrebungen entschlossen, das hie und da nicht ohne Erfolg betreten wird, und die alte Überlieferung der bekannten

Kunstvereinsblätter ist durch die Veröffentlichung von Büchern erweitert.

✿

Der Hamburger Kunstverein hat im letzten Jahrzehnt die Verteilung von Vereinsblättern aufgegeben und dafür zwei umfangreiche illustrierte Werke über heimische Kunst an seine Mitglieder zur Verteilung gebracht, 1892 eine Schilderung der Kunst in Hamburg von 1800—1850, und 1898 eine Publikation über das Bildnis in Hamburg.

Über die Absichten berichten die Vorreden.

In der zur Publikation über Hermann Kauffmann und die Kunst in Hamburg heisst es 1892:

„Soll die künstlerische Bildung fruchtbar werden — und das ist eine Forderung, die vom Standpunkt der Volkswirtschaft unbedingt erhoben werden muss — so darf sie nicht den internationalen oder gelehrten Charakter tragen, sondern hat sich auf den Erzeugnissen des eigenen Volkes und soweit irgend möglich der nächsten Heimat aufzubauen. Dann erst kann die Kenntnis der Kunst fremder Nationen Nutzen schaffen.

„Für Hamburg müssen wir fordern, dass dem heranwachsenden Geschlecht bekannt wird, was bei uns für die Kunst geschehen ist, wie unsere gegenwärtigen Zustände geworden sind, welcher Art die Kunstwerke sind, die unsere einheimischen Künstler geschaffen haben.

„Danach gliederte sich die Arbeit in drei Abteilungen. Die Einleitung versucht, kurz die Tendenzen darzulegen, die bei uns in der Architektur, der Gartenbaukunst, der Bildhauerkunst und der Malerei von 1800 bis 1850 geherrscht haben. Der folgende Abschnitt behandelt die Vereine, Stiftungen und Kunstfreunde, die bei uns für die Kunst eingetreten sind, und denen wir die Institutionen verdanken, die gegenwärtig der Kunstbildung dienen. Es steht zu hoffen, dass die Kenntnis der Anstrengungen und Leistungen einer allgemein unterschätzten Zeit den verwandten Bestrebungen der Gegenwart zu Gute kommen und in der Jugend aufs Neue die Begeisterung, für das allgemeine Wohl zu wirken, entzünden wird. Keine der vielfachen Bemühungen, Kultur zu schaffen, ist vergebens gewesen. Wo wir die Ernte einholen, sollen wir uns der Verpflichtung bewusst bleiben, neue Saat zu bestellen. — Die letzte Abteilung ist den Künstlern gewidmet. Ein neuer Kunstgeschmack hat sie unserm unmittelbaren Verständnis zum Teil schon entrückt. Aber ihr Wert ist dadurch nicht verringert.“

Andere, wenn auch verwandte Zwecke, verfolgt „das Bildnis in Hamburg“. Dieses als Manuskript gedruckte, mit dreissig Heliogravüren und zahlreichen Textbildern ausgestattete Werk will die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung des Bildnisses für die lebende Kunst lenken. In der Vorrede sagt der Verfasser darüber:

„Da das Werk ausschliesslich für die Mitglieder

des Kunstvereins bestimmt ist, und da nicht die Absicht besteht, es später in den Buchhandel zu geben, lag keinerlei Hindernis vor, es dem Zweck in Anlage und Ausführung nach Kräften anzupassen. Ich habe mich deshalb überall gefragt, was wohl den Nichtfachmann zu wissen interessieren könnte, was ihm von Nutzen und was, als blosse Notiz, überflüssig erscheinen dürfte, und schliesslich, welche Fingerzeige ihm helfen könnten, sich in die historische und künstlerische Beobachtung des Bildnisses selbständig hineinzuarbeiten.

„In einer längeren Einleitung über Bildnis und Bildnismalerei ist der Versuch gemacht worden, in die soziale, politische und künstlerische Funktion des Bildnisses einzuführen und die Mittel zu einer selbständigen Beobachtung des sachlichen Inhalts zu geben, dessen Bewältigung hier wie überall die Voraussetzung des künstlerischen Genusses bildet.

„Ebenso erhielten die einzelnen Abschnitte längere oder kürzere orientierende Einleitungen, die immer darauf berechnet sind, Stoff und Arbeitsform für ein selbständiges Einarbeiten an die Hand zu geben. Als Anhang kamen sodann kurze Abschnitte über Miniaturmalerei, Silhouette, Kupferstich, Lithographie und Daguerreotypie hinzu.

„Überall habe ich, soweit irgend möglich, unterdrückt, was nur den Gelehrten angeht, was nur Notiz ist.

„Der Umfang des Werkes hat sich trotzdem von den ursprünglich angenommenen acht bis zehn Bogen

auf über fünfzig erweitert, und die Zahl der Abbildungen musste verdreifacht werden.

„Was nun vorliegt, ist kein Werk der Kunstgeschichte, sondern der Kunstpflege. Sein Zweck liegt nicht in der Vermehrung und Verbreitung kunsthistorischen Wissens, sondern in der Pflege der Fähigkeit und der Gesinnung, die die gegenwärtige und die kommende Kunst tragen sollen. Ist das Bewusstsein in Hamburg erst einmal vorhanden, dass wir eine alte, reiche und bedeutende künstlerische Vergangenheit haben, so lässt es sich wohl unschwer in den Willen zu neuer That umsetzen. „Man soll alles nur wissen, des Thuns willen.“

✿

Die Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde, deren Organisation eine grössere Beweglichkeit gestattet, hat sich für ihre Verlegerthätigkeit seit 1894 ein weites Feld erobert. Sie giebt ein Jahrbuch heraus, das von den Mitgliedern illustriert wird, eine hamburgische Liebhaberbibliothek: Neudrucke hamburgischer Familienchroniken von litterarischer Bedeutung, Biographien hervorragender Männer, Neudrucke von Werken älterer einheimischer Schriftsteller, Reproduktionen nach den Werken der nationalen Meister der Reformationszeit (Dürer, Holbein) und schliesslich Originalradierungen und Lithographien hamburgischer Künstler.

Auf diesem letzteren Gebiet setzt sie eine Arbeit der Kunstvereine fort.

Dass diese schon in den zwanziger Jahren begannen, für den Wandschmuck sogenannte Nietenblätter, Lithographien und Stiche nach alten und neuen volkstümlichen Bildern herauszugeben, führte ihnen viele Mitglieder zu. Diese fast umsonst verteilten Kunstwerke wurden in unzähligen Familien mit Freuden aufgenommen. Millionen von Abdrücken sind auf diese Weise verbreitet worden. Es wurde nicht sogleich gemerkt, dass die Empfänger damit ihrem Geschmack und ihrer Gesinnung ein Armutszeugnis ausstellten. Erst nach und nach lernte man empfinden, dass es heisst, ein offenes Bekenntnis seiner Unselbständigkeit oder Gleichgültigkeit ablegen, wenn man ein Kunstwerk an seine Wand hängt, das man nicht selber gewählt hat, das von dem Vorstand eines Vereins mit Berücksichtigung des Geschmacks der Mehrzahl ihrer Mitglieder ausgesucht ist.

Dass auch seine Gesinnung blossstellte, wer aus Rücksicht auf die Wohlfeilheit in sein Haus nahm, was andere ausgesucht hatten, wurde noch seltener und noch später gefühlt. Da nach Kunstbesitz ein Herzensbedürfnis in breiteren Schichten nicht vorhanden war, schien jede Ausgabe für ein Kunstwerk zu hoch. Man suchte den Schein des Besitzes möglichst wohlfeil zu erlangen.

Die Zustände hatten sich im Laufe der Zeit jedoch geändert und die Kunstvereine ernteten im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts für ihre Kunst-

blätter nicht viel Dank. Schliesslich hiess es geradezu, man scheue sich, die Kunstblätter als Zimmerschmuck zu verwenden, die in derselben Stadt und Provinz über tausenden von Sophas hingen. Es musste denn schon der sachliche Inhalt besonders willkommen sein, wie bei den Bildnissen der Gründer des Reichs und den drei Ansichten aus Hamburg, die der Hamburger Kunstverein in den letzten Jahren gebracht hat.

Man will heute selber wählen, will nur das besitzen, was dem persönlichen Geschmack entspricht. Und der Kunsthandel, der in den zwanziger Jahren in Deutschland sich mit der lebenden Kunst nur in letzter Linie befasste, bringt eine solche Fülle von Stichen, Radierungen, Lithographien und auf der Grundlage des Lichtbilds hergestellten Blättern für den Wandschmuck, dass das Bedürfnis fast übersättigt erscheint.

Das Publikum hat heute wieder die Neigung, Originalwerke zu besitzen. Als besonderer Zweig ist die Nachbildung berühmter alter Kunstwerke am Baum der Kunst fast verdorrt; und eine Unzahl von Künstlern beschäftigt sich mit der Originalradierung und der Originallithographie.

Aber das Publikum will immer noch erst nur Bilder für die Wand. Es sammelt Blätter für die Mappe noch nicht wieder, höchstens Postkarten und Liebigbilder. Der Sammler bildet immer noch eine verzweifelt seltene Ausnahme. Um zum Sammeln anzuregen, haben sich Künstler seit einem Jahrzehnt zu Radierervereinen zusammengeschlossen. Sie geben

Mappen heraus, die man billig erwerben kann, eine ganze Sammlung oft für den Preis, den der gute Druck eines einzelnen Blattes kosten müsste.

Das Publikum will jedoch keine Mappen. Es mag sich nicht zwingen lassen, zwanzig Blätter zu kaufen, wenn ihm nur eins gefällt. Es ist sehr misstrauisch gegen Mappen, und mit Recht, wie die Erfahrung immer wieder beweist, denn die Vorstellung, zu einer Sammelmappe beitragen zu müssen, übt auf die Künstler einen unangenehmen Zwang aus. Es kam dann noch hinzu, dass es im Hause kein unbequemeres Möbel giebt als die grosse, sperrige, staubsammelnde Mappe.

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde hat unter Berücksichtigung dieser Gesichtspunkte eine andere Art der Publikation beschlossen.

Sie erwirbt die Platten und giebt die Drucke annähernd zum Selbstkostenpreis, mithin so wohlfeil, dass sie jeder Börse zugänglich bleiben. Niemand ist gezwungen, eine Serie zu nehmen, jeder kann sich nach seinem Geschmack aussuchen, was zu besitzen ihm Freude macht. Die meisten der bisher publizierten Blätter können auch für den Wandschmuck benutzt werden. Dem Kunsthandel kann diese Form des Verlags nicht zugemutet werden, weil der Gewinn zu gering und das Risiko zu gross ist. Sobald ein Kreis von Sammlern gebildet und das Publikum im allgemeinen aufmerksam geworden ist, kann diese Form der Publikation eingeschränkt oder verlassen werden.

Da die Mittel zum Andenken an verstorbene Kunstfreunde von deren Hinterbliebenen und Freunden gestiftet sind, tragen die einzelnen Reihen deren Namen: Glitzablätter, Westenholzblätter u. s. w.

Die bisherigen Erfahrungen sind sehr günstig. Blätter, die sich zum Einrahmen eignen, wurden in der Regel sehr rasch verkauft, und es sind bereits einzelne Sammler vorhanden, die sich bemüht haben, den ganzen Umfang der bisherigen Produktion in ihren Mappen zu vereinigen.

Nach alten Erfahrungen ist die Zeit nicht fern, wo weite Kreise einheimischer Kunstfreunde sich um den Besitz dieser Incunabeln der jungen künstlerischen Bewegung in Hamburg bemühen werden.

Eine Schwierigkeit erwächst aus einer gewissen Abneigung des Künstlers, an ein vorhandenes Bedürfnis zu denken. Das Zeitalter der Ausstellungen hat den Künstler daran gewöhnt, Kunst an sich zu machen. Es kommt ihm leicht der Gedanke, für einen klaren und bestimmt erkennbaren Zweck zu schaffen, sei unter seiner Würde.

Auch diese Abneigung wird einer gesünderen Auffassung weichen. Sollte es nicht für den schaffenden Geist ein Sporn sein, zu beobachten, wie ein wachsender Kreis seinen Werken entgegenharrt?

Die Vorstellung, dass in vielen Zimmern, deren Bewohner Gemälde nicht erwerben können, Wände auf Originalradierungen, Lithographien und Farbendrucke warten, dass Stoffe aus der Heimat dort empfindende Herzen treffen, dürfte doch im Grunde etwas

sehr Anheimelndes haben. Hier findet sich einmal in unserm Kunstleben ein Zweck und eine sichere Wirkung.

Es kommt jetzt darauf an, dass diese Möglichkeiten von den Künstlern erkannt und nach ihrem Werte geschätzt werden.

NACHBILDUNGEN ALTER MEISTER (Katalog 1898)

Im vergangenen Jahre wurde der erste Schritt gethan, einen seit Jahren vorbereiteten Plan der Erweiterung unserer Liebhaberbibliothek ins Werk zu setzen.

Da die Werke unserer grossen deutschen Künstler dem Hamburger Hause schwer zugänglich sind, hat die Gesellschaft beschlossen, unter Beihülfe ihrer Mitglieder und Freunde, gediegen ausgestattete, aber sehr wohlfeile Facsimileausgaben der Hauptwerke zunächst von Holbein und Dürer ihrer Liebhaberbibliothek einzuverleiben.

Der Anfang ist mit Holbeins Totentanz gemacht worden, der nach den Probedrucken und Originalausgaben im Besitz des Kupferstichkabinets von der Druckerei A. G. (vormals J. F. Richter) in Hamburg reproduciert worden ist. Die Mittel zu diesem Unternehmen haben die Herren Generalkonsul Behrens und Theodor Behrens gestiftet.

Es sind zwei Ausgaben erschienen, die eine mit orientierendem Text, für die Familie bestimmt, die andere auf wohlfeilerem Papier und ohne Text zum Gebrauch bei den Vorlesungen in der Kunsthalle und für den Schulbedarf. Erstere ist für den Preis von einer Mark käuflich, die letztere kommt nicht in den Besitz der Hörer der Vorlesungen oder der Schüler und wird in beliebiger Anzahl von Exemplaren Hamburgischen Schulbibliotheken zum Preise von 20 Pfennig zur Verfügung gestellt, in einer Auswahl von 32 Tafeln für 10 Pfennig.

Im Herbst 1897 sind an der Kunsthalle bereits Vorträge über Holbeins Totentanz gehalten worden, bei denen jeder Hörer ein Exemplar in die Hand bekam. Es hat sich dabei herausgestellt, was übrigens vorauszusehen war, dass diese Weise weit schneller und tiefer in das Wesen des Kunstwerks einführt, als wenn die Hörer sich vor und nach dem Vortrag vor der Ausstellung der kleinen Bilder drängen müssen, oder wenn ihnen während des Vortrags flüchtig vorüberziehende Bilder aus dem Skioptikon gezeigt werden. Viele und die notwendigsten Bemerkungen sind nur dann von Wert, wenn die Hörer das Werk ruhig vor sich haben.

Der überaus erfreuliche Erfolg dieser Veröffentlichung hat bereits weitere Anregung gegeben. Auf Veranlassung von Fräulein Marie Woermann traten Frau Marie Zacharias und Frau Dr. Engel-Reimers mit ihr zu einem Comité zusammen, das für die Publikation von Dürers Marienleben unter Ham-

burgischen Frauen die Mittel sammelte. Trotz der beträchtlichen Summe, die dafür erforderlich ist, gelang es in kurzer Zeit das Zustandekommen zu sichern, sodass das Erscheinen des bedeutungsvollen Werkes bald gesichert war.

Durch diese Erweiterung der Hamburgischen Liebhaberbibliothek wird die Einführung in die Werke der deutschen Grossmeister künftig bei den Vorträgen in der Kunsthalle, in den Schulen und im Familienkreise in Hamburg eine neue Gestalt annehmen. Jetzt erst ist die innige Vertrautheit mit der Kunst Dürers und Holbeins, die bisher nur einem kleinen Kreise zugänglich war, dauernd bei uns gewährleistet, und die künstlerische Bildung wird in Hamburg, auf dem Studium der grossen Meister unseres Volkes beruhend, den nationalen Zug erhalten, der ihr bisher gefehlt hat.

Es ist der Gesellschaft gelegentlich ein Vorwurf daraus gemacht worden, dass sie die Verbreitung dieser Publikationen auf Hamburg beschränkt und keinen Versuch macht, sie der deutschen Familie überhaupt zugänglich zu machen.

Die Gesellschaft fühlt sich dadurch nicht beirrt. Wenn sie ihre Publikationen in den Buchhandel geben wollte, so würde sie sie dadurch wesentlich verteuern und somit den Zweck gefährden.

Ausserdem sieht die Gesellschaft ein stärkeres Mittel der Propaganda darin, dass sie auf ihrem engen Gebiet möglichst nachdrücklich zu wirken sucht.

Wenn sich herausstellt, dass ihr Weg der richtige ist — und schon jetzt dürfte es niemand bezweifeln — dann steht nichts im Wege, dass ihr Vorgehen anderswo Anregung giebt.

Es ist etwas anderes, wenn benachbarte Städte in Frage kommen. So hat sie im Anschluss an Vorträge in Kiel und in Lübeck eine grössere Anzahl von Exemplaren den Kunstfreunden der Nachbarstädte zur Verfügung gestellt, und hat die Freude erlebt, dass dieses Entgegenkommen sehr freundlich aufgenommen wurde. Auch den Schulen in der Umgebung gewährt sie dieselbe Vergünstigung wie denen in Hamburg. —

PRIVATDRUCKE (Katalog 1898)

Seit alter Zeit besteht bei uns die Sitte, Gedächtnisreden zu drucken und an die Familie und die Freunde zu verteilen.

Früher wurden sie wohl mit dem Bildnis des Verstorbenen in Kupferstich geschmückt, man fügte die lateinischen und deutschen Gedichte hinzu, die sein Andenken feierten, und der Buchdrucker war bemüht dem Druck ein gefälliges Ansehen zu geben.

In unserer Zeit pflegt man sich damit zu begnügen, auf billigem Papier ohne jeglichen Versuch, etwas Schönes oder nur Geschmackvolles zu gestalten, den Text der Rede zu geben. Kein Umschlag, die erste Seite ist das Titelblatt, keinerlei

Buchornament, sehr selten einmal ein Bildnis. Und alles auf dem elendesten Papier.

Diese Gleichgültigkeit gegen die künstlerische Ausstattung pflegt für die Aufbewahrung verhängnisvoll zu werden. Wer nicht als Familienmitglied oder als nächster Freund durch die Pietät veranlasst wird, die losen Blätter zu den persönlichen Erinnerungen in ein Schubfach zu legen, macht seinem Zweifel, wie er sie aufheben soll, durch einen raschen Wurf nach dem Papierkorb ein Ende.

Damit ist dann der Zweck, den die Familie mit dem Druck der Rede im Auge hatte, vereitelt.

Will man diese Drucke der schnellen Vernichtung entziehen, so hilft nur die sorgsamste und vornehmste künstlerische Ausstattung. Sie müssen so schön und so kostbar werden, dass man es als Sünde empfinden würde, sie den Weg der Circulare gehen zu lassen.

In Hamburg ist in diesem Winter ein Privatdruck entstanden, der durch seine künstlerische Ausstattung für Hamburg — und für ganz Deutschland, denn nirgend steht es anders als bei uns — ein neues Vorbild aufstellt: die Reden auf Frau Magdalena Mutzenbecher, geb. von Ohlendorff.

Die erschütternden Umstände, unter denen diese Reden von Herrn Pastor Wilhelmi gehalten sind, eine Taufrede an der Bahre der jungen Mutter, eine Grabrede für die Mutter im Hause, wo das junge Leben in der Wiege lag, sind unvergessen. Zum ersten Geburtstag der Entschlafenen wurde von Herrn

Dr. Mutzenbecher den Verwandten und Freunden die Publikation der beiden Reden übersandt.

Die gesamte ornamentale Ausstattung wurde in die Hände von Fräulein Henriette Hahn gelegt, deren Farbenholzschnitte in japanischer Technik weit über Hamburg hinaus Aufsehen erregt haben. Wie Otto Eckmann hat auch bekanntlich Fräulein Henriette Hahn die Anregung, diese schwierige Technik aufzunehmen, von Justus Brinckmann erhalten.

Der Umschlag des Bändchens — eine sehr beachtenswerte Neuerung — ist derart eingerichtet, dass der Buchbinder ihn ohne Weiteres als Vorsatzpapier des Einbandes verwenden konnte. Es war dafür die Erwägung massgebend gewesen, dass es in Deutschland sehr schwer hält, geschmackvolle Buntpapiere aufzutreiben, und dass, da doch das Buch eine künstlerische Einheit ist, ein nicht ganz entsprechendes oder gar unpassendes Vorsatzpapier den Gesamteindruck des gebundenen Buches sehr geschädigt haben würde. Diese Beigabe eines doppelten Umschlages, der zugleich als Vorsatzpapier dienen soll, dürfte künftig bei anderen Publikationen als Vorbild dienen. Vielleicht sogar einmal für die Hamburgische Liebhaberbibliothek.

Bei der Wahl der Motive für die Holzschnitte und Buntdrucke war die Absicht massgebend gewesen, Symbole zu wählen, die nicht sowohl das Traurige und Tragische des Inhalts der Reden als vielmehr die Gedanken der liebenden Erinnerung und der Hoffnung betonten.

Für das Vorsatzpapier war das Motiv der Passionsblume bestimmt. Der Name des Täuflings sollte von knospenden Frühlingsblumen eingeschlossen werden, neben dem der Entschlafenen eine Lilie zum Sternenhimmel hinauf wachsen; für die Kopfleisten und Schlussstücke waren Palmen, Immergrün und Veilchen ausgewählt.

Auf dem Vorsatzpapier ziehen sich Passionsblumen mit dem stumpfen Grün der Blätter und Ranken über einen zart grauen Grund, auf dem die Blüten und Knospen in Weiss und Lilas helle Flecke bilden. Dieser Farbenholzschnitt ist wohl das schönste und kostbarste Buntpapier, das jemals einem deutschen Buch beigefügt worden ist, und auch aus englischen und französischen Drucken ist mir ähnliches nicht bekannt. —

Es ist nicht anzunehmen, dass nun alle Privatdrucke, die Gedächtnisschriften, Lebenserinnerungen und Reiseaufzeichnungen so kostbar ausgestattet werden wie diese bahnbrechende Publikation.

Aber es ist schon sehr viel gewonnen, wenn auch nur die Leistung des Buchdruckers mit Geschmack ausgeführt und ein gutes Papier und ein gut gewählter Umschlag bestimmt werden. Die Kosten werden dadurch kaum erhöht. Soll etwas mehr aufgewandt werden, so machen Kopfleisten und Schlussstücke nach Originalzeichnungen in Holzschnitt ausgeführt, schon sehr viel.

BUNTPAPIERE

Seit unsere Liebhaberbibliothek erscheint, beginnt man in weiteren Kreisen unserer Vaterstadt sich für den Bucheinband wieder mehr zu interessieren und Allem, was dazu gehört, erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden. Auch dem „Buntpapier", mit dem die Innenseiten der Buchdeckel und die gegenüberliegende Seite des ersten eingefügten weissen Blattes beklebt werden.

Man sieht es beim Öffnen des Bandes nur einen Moment, deshalb kann es wie alle Dinge, die für gewöhnlich nur flüchtig wahrgenommen werden, die Wagentoilette in den offenen Equipagen, die in Paris, von den Vorübergehenden nur einen blitzenden Augenblick wahrgenommen, nach dem Bois sausen, oder wie auf anderm Gebiete die Decke eines fürstlichen Saales, zu der man die Augen nur vorübergehend erhebt, ohne Schaden mit gesteigerten Mitteln instrumentiert werden.

Wo man Bücher mit Liebe behandelt, in England und Frankreich, wird das Buntpapier oder Vorsatzpapier so eifrig gepflegt, wie bei uns im vergangenen Jahrhundert, wo auch wir noch kultivierte Menschenklassen besassen.

Aber bei uns in Deutschland ist die Bücherliebhaberei, die auch auf die Toilette des Buches sieht, sehr jung. Und wenn man sogenannte Prachtbände auf das Buntpapier prüft, so steht man fassungslos vor trüben grauen Mustern, auf denen etwas Gold sich sehr unbehaglich ausnimmt, vor

schmutzigem Braun und schmierigem Gelb. Einzelne Künstler, wie Otto Eckmann, haben alte Formen neu zu beleben versucht, aber es scheint, als ob derartige Anstrengungen noch nicht recht lohnten. Das Geschmackvollste, was bisher zur Verfügung stand, waren japanische Buntpapiere.

Das bunte Vorsatzpapier wurde regelmässig zuerst im achtzehnten Jahrhundert angewandt, das zuerst die Bücherwand der Hausbibliothek als dekorative Einheit konsequent hingestellt und das Buch mit geschmücktem Rücken und schlichter behandeltem Deckel ausgebildet hat, während frühere Epochen vom Deckel ausgingen. Man stimmte das Vorsatzpapier zum Ton des Deckels. Hatte die gelbe, rote oder grüne Farbe des Leders ihren Eindruck im Auge hinterlassen, so traf beim Öffnen ein türkisfarbiger, roter ober blauer Schein vom Buntpapier das Auge. Meistens bediente man sich bis gegen die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts geblümter oder marmorirter und dann mit Vorliebe einfarbiger Stoffe. Das neunzehnte Jahrhundert scheint auch hier ein neues dekoratives Prinzip bisher nicht ausgebildet zu haben, abgesehen von dem der Geschmacklosigkeit.

Der Bücherliebhaber thut deshalb am besten, sich an das alte Gesetz zu halten.

In der Gesellschaft der Kunstfreunde wurde der Mangel an brauchbarem Buntpapier sehr stark empfunden. Frau Dr. Engel-Reimers ist auf den glücklichen Gedanken gekommen, die Herstellung von

Buntpapieren selbständig zu versuchen. Ihre ersten Blätter werden auf der Frühjahrsausstellung der Gesellschaft vorgeführt. Das Ornament besteht aus Farnzweigen, die lose über einen farbigen Grund zerstreut sind. Mit zwei Farben oder Tönen lassen sich hier durch dasselbe Muster die mannigfaltigsten Wirkungen erreichen, denn es steht nichts im Wege, die Farnblätter statt grün auch rot, gelb, braun oder blau zu drucken, je nach der Farbe des gewählten Papiers. Diese ersten Versuche sind auf lithographischem Wege hergestellt.

Es steht zu hoffen, dass sie in Liebhaberkreisen Nachfolge finden wird. Denn vorläufig lässt sich nicht absehen, wie von anderer Seite her dem Bücherliebhaber eine so reiche Auswahl geschmackvoller Buntpapiere zur Verfügung gestellt werden könnte.

Die Technik des marmorierten Papiers lässt sich auch vom Dilettanten unschwer ausüben. Daneben stehen ihm der Holzschnitt, die Lithographie und auch der Holzschnittstempel zur Verfügung. Und wer auf ornamentale Formen verzichtet, der kann sich Buntpapier in einem Tone selber streichen, wobei er sich als Vorbild den frischen Farbenton irgend einer Blume wählen kann. Ist der Farbenton eines einfarbigen Papiers sehr schön und als Einklang oder Gegensatz zum Ton des Buchdeckels gestimmt, so reicht das vollkommen aus.

GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG
DER AMATEURPHOTOGRAPHIE

BILDNISKUNST UND BILDNISPHOTOGRAPHIE

BEI GELEGENHEIT DER AUSSTELLUNG DER GESELLSCHAFT ZUR FÖRDERUNG DER AMATEURPHOTOGRAPHIE 1900

Es ist mir nicht erinnerlich, dass ich jemals in einer halben Stunde durch blosse Anschauung soviel gelernt und, was weit mehr ist, soviel Erkenntnis gewonnen hätte, wie bei einem Gange durch die Festsäle einer erzbischöflichen Residenz, deren altertümliche Ausstattung einen Stern im Reisehandbuch führte, und ein Jahr darauf bei einem Besuch des Ulmer Museums.

Im erzbischöflichen Palast war es nicht die Architektur oder der kostbare Hausrat, die mich festhielten, sondern die vollständige Reihe der Bildnisse aller Erzbischöfe, die in diesen Prunkräumen empfangen hatten, vom Anfang des achtzehnten bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts.

Diese Bildnisse erzählten einfach alles, plauderten alles aus, alle Stärke und alle Schwäche des Wollens und Vermögens, alle Neigungen, alle Strebungen, die leiseste Schwankung äusserer und innerer Kultur. Gegen die Wandlung der Zustände, der Rassen und

Individuen, die sich an den Bildnissen ablesen liess, erschien die sogenannte politische Geschichte des Sprengels so gleichgültig, dass man gar nicht in Versuchung kam, darnach zu fragen.

Der erste in der Reihe, ein Prinz aus königlichem Geblüt, entstammte einem Gesellschaftszustand, der uns so fern liegt wie das Reich der Merowinger, die letzten, die als Fürsten der Kirche denselben Rang einnahmen und denselben Titel führten, die auf ihrem Thron in der Kathedrale noch immer dieselben Gewänder trugen und mit denselben uralten Zeremonien bedient wurden, waren ausnahmslos Bauernsöhne.

Bis zur französischen Revolution und ein wenig darüber hinaus haben die Typen, derselben Rasse angehörig, eine auffallende Verwandtschaft. Es sind lauter grossgewachsene Gestalten, deren helle, dicht stehende Augen und langes, schmales Gesicht mit der gebogenen, messerdünnen Nase auch unter der Allongenperrücke das blonde Wesen der Rasse verraten. Keiner von allen ist beleibt. Man braucht die Namen auf den Schildern nicht zu lesen, um zu erkennen, dass sie aus vornehmem, hier und da wohl gar fürstlichem Blut stammen.

Vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ändern sich die Typen. Die Gesichter werden breiter, die Nasen dicker, die Ohren grösser, dunkle Augen blicken bohrend aus braunblassen Gesichtern. Anfangs wird diese Reihe wohl noch einmal durch einen Kopf des älteren Typus unterbrochen, dann herrschen

die kleineren, dunkleren Menschen so ausschliesslich wie vorher die hochgewachsenen blonden.

Im achtzehnten Jahrhundert würde zum Auftreten und zur Körperhaltung ebensogut die militärische Uniform wie der geistliche Ornat gepasst haben. Züge und Gesten sind vornehm, selbstbewusst und selbstsicher und manchmal etwas hochfahrend. Die Nachfolger aus dem neunzehnten Jahrhundert blicken nur gelegentlich mit einem nicht vollständig gebändigten Zug von Hochmut, der sich aber mehr im Ausdruck des Gesichts als in der Haltung des Körpers fühlbar macht. Die alte Vornehmheit ist wie ausgelöscht, manche haben etwas Ergebenes oder gar Demütiges, das beides im achtzehnten Jahrhundert gar nicht vorkommt.

Die Züge der alten Aristokraten offenbaren den beweglichen Geist, der sich im Gespräch mit geistreichen Frauen zu behaupten weiss, Weltklugheit und Weltbildung, die um den Abstand eines Fixsterns von jeglichem Fanatismus getrennt sind, und an geistliches Wesen erinnert nur manchmal von fern ein leiser Zug verstehender und verzeihender Ironie um den Mund.

Im neunzehnten Jahrhundert liegen ganz andere Eigenschaften und Seelenzustände zu Tage. Eine gewisse, ich möchte nicht sagen Beschränktheit, dazu spricht das geistige Leben zu stark, aber doch Begrenztheit oder Umschriebenheit, als ob sie alle nur eine Sache wüssten und dächten, geht durch die milden und liebenswürdigen wie durch die harten

und herrschsüchtigen Gesichter. Im übrigen sind alle Passionen klarer ausgeprägt, denn es handelt sich immer um alte oder sehr alte Herren, während je weiter zurück desto jugendlicher Haltung und Miene werden.

Im achtzehnten Jahrhundert fehlt die Brille, im neunzehnten sieht man überall sie selbst oder ihre Spuren.

Rein äusserlich unterscheiden sich die beiden Reihen in der Tracht und Umgebung: im achtzehnten Jahrhundert fürstlicher Pomp mit goldenem Thron und Tisch, marmornen Säulen und rauschenden Vorhängen, im neunzehnten schlichte, dunkle Gewänder und höchstens ein Mahagonistuhl. Die Reihe der Stolzen des achtzehnten Jahrhunderts prangt in ganzer Figur und in Lebensgrösse, die Demütigen des neunzehnten Jahrhunderts wagen nicht ein einziges Mal das Vollbild. Vom Kniestück geht es allmählich aufs Hüftbild und zuletzt herrscht das Brustbild ohne Hände. Man möchte meinen, sie vermieden es, sich in ganzer Figur zu zeigen, weil nach und nach die Körperformen aus der Schlankheit, die für das achtzehnte Jahrhundert typisch ist, bei geminderter Beweglichkeit zu wachsender Körperfülle übergehen, wie sie einem Geschlecht ohne Muskelpflege eigen ist.

Mit den Dargestellten ändern sich die Maler an Namen und Qualität. Im achtzehnten Jahrhundert und zu Anfang des neunzehnten giebt es Künstlernamen für die einzelnen Bildnisse, und manchmal sehr klangvolle. Im neunzehnten Jahrhundert sinken

die Künstlernamen in Vergessenheit. Der Führer weiss sie nicht, und bei den trostlosen Machwerken fragt niemand mehr danach. Die Brustbilder der letzten Inhaber des erzbischöflichen Thrones sind offenbar nicht nach der Natur, sondern nach retouchierten Photographien gemalt.

Die drei allerletzten der Reihe sind dann überhaupt nicht mehr gemalt worden, sie hängen in blanken Photographien da. Auf Befragen erklärt der Führer, dass in der sehr wohlhabenden Stadt, die zweihunderttausend Einwohner zählt, Bildnismaler nicht mehr existierten. Die letzten Ölbilder wären von einer Mallehrerin nach Photographien angefertigt. Seit die würdige Dame, die Nichte des drittletzten Kardinal-Erzbischofs, verstorben sei, würden keine Bildnisse mehr gemalt.

So ist die Kunst, die in alten Zeiten eine Stellung am erzbischöflichen Hof hatte, auch hier der Photographie gewichen. Statt des Hofmalers müsste es einen Hofphotographen geben, und vielleicht führt einer der Lichtbildner der Stadt wirklich diesen Titel.

✿

Was hier eng zusammengedrängt die geschlossene Sammlung von Bildnissen der Erzbischöfe offenbart, spielt sich ganz gleichlaufend in der unendlich umfangreicheren Sammlung von Bildnissen deutscher Handwerkermeister ab, die das städtische Museum in Ulm aufbewahrt. Aus vier Jahrhunderten sind die Bild-

nisse aller Ältermeister der sämtlichen Zünfte vorhanden, die der Bäckermeister Ulms aus vier Jahrhunderten, die der Fleischer, der Fischer, der Schuster der Tischler, der Marner (Tuchmacher) Ulms aus vier Jahrhunderten, alle in handgrossen Ölminiaturen, ein physiognomisches und kulturhistorisches Material von allerhöchstem Wert und dabei durchaus nicht ohne künstlerisches Interesse. Hie und da treten ganz treffliche Künstler auf. Selbst Bildnisse aus dem achtzehnten Jahrhundert haben einen grossen Zug von Frische und Naivetät. Da nun die Ältermeister sich nicht nur malen lassen, sondern sich auch eine Devise wählen mussten, wird der Charakterzug, den das Antlitz trägt, noch unterstrichen. Das ganze Geistesleben unseres Bürgertums in den Jahrhunderten, wo die deutschen Städte keine Jahresringe ansetzten, lässt sich aus diesen Sprüchlein aufbauen. Sie sind theologisch, wenn im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert die Physiognomien ein Bäffchen erforderten, und mit dem Zopf und dem bunten Frack des achtzehnten werden sie rationalistisch. Im neunzehnten Jahrhundert hören sie dann ganz auf, und bald werden auch Bildnisse nicht mehr gemalt. Das deutsche Kleinbürgertum würde wohl auch kaum noch imstande gewesen sein, Devisen zu wählen. Was ist in ihm lebendig von den Bildungsinteressen seiner Mitzeit?

Nur die Fleischer haben die alte Sitte, das Bildnis ihres Ältermeisters aufzubewahren, bis heute beibehalten, freilich ohne Devise und nur in der landesüblichen Photographie.

So endet die alte fürstliche Kultur der Erzbischöfe und die alte bürgerliche der Fleischermeister in unseren Tagen genau auf demselben Punkte: bei der Photographie.

Und wie der künstlerischen Kultur der Erzbischöfe und der Fleischermeister ist es unserer gesamten Bildniskunst ergangen: sie ist in der retouchierten Photographie ertrunken.

✿

Aber in demselben Augenblick, wo die Gewöhnung an das verschönte Lichtbild alle Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit der künstlerischen Gesinnung im Publikum vernichtet hat, wo niemand mehr den künstlerischen Mut der Persönlichkeit besitzt, wo jeder, der sich „abnehmen“ lässt, zum Adonis im Überrock hinauf retouchiert werden möchte, wo kein Maler im Bildnis mehr die Wahrheit sagen darf, wo die Photographie die Bildnismalerei selbst in Städten von einer halben Million Einwohner vollkommen zerstört, wo sie die Bildnisradierung und Lithographie erstickt hat, schickt sie selber sich an, eine neue Gewöhnung an die Wahrheit und damit eine neue Grundlage für die höhere Bildniskunst zu schaffen.

In Hamburg, das durch seine Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie 1893 den Anstoss gegeben und seither die Bewegung geleitet hat, in Leipzig, München, Darmstadt giebt es schon Photographen, die die alte Afterkunst ganz aufge-

geben haben. Bei anderen fühlt man den Kampf mit dem Geschmack ihres Publikums. Aber wer achtgeben will, sieht von Monat zu Monat die Auslagen künstlerischer werden, und wenn einer der vorgeschrittenen Photographen den Bestand seiner Auslage gewechselt hat, dann bleiben die Vorübergehenden stehen und drängen sich.

Die Reform der Bildnisphotographie kann jedoch nicht von den Amateur- und den mit ihnen verbündeten Berufsphotographen allein durchgesetzt werden. Das Publikum hat die Pflicht, zu helfen. Möge es recht bald ganz allgemein als unkultiviert, zurückgeblieben und unfein gelten, andere als Photographien künstlerischen Charakters im Album und auf dem Schreibtisch zu haben. Die Vorhut ist schon so weit.

LEHRERVEREINIGUNG ZUR PFLEGE
DER KÜNSTLERISCHEN BILDUNG

NEUE BAHNEN*)

Im Wald der deutschen Pädagogik steigen die Säfte, über die Wipfel legt sich ein brauner Hauch von schwellenden Knospen, und eine Stimmung breitet sich aus, wie wenn im Februar vom höchsten Ast herab Drosselruf die Gewissheit des neuen Frühlings verkündet.

Wir haben uns darauf besonnen, dass der Mensch nicht nur der denkende Träger eines Gedächtnisses ist, als den ihn die herrschende Praxis der Erziehung überwiegend behandelt, sondern zugleich ein fühlendes und wollendes Wesen von Fleisch und Blut. Und was die theoretische Pädagogik von je und immer wieder verlangt hat, dass nicht nur der Verstand, sondern auch Empfindung und Wille gebildet werden, das hat nun ein junges Geschlecht von Lehrern und Förderern einer nationalen Erziehung sich als Ziel gesetzt für die praktische Pädagogik.

*) Dieser Aufsatz bildet die Einleitung zu einem in Hamburg im Verlage von Alfred Janssen erschienenen Buch: „Versuche und Ergebnisse", in dem die Hamburger Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung über ihre fünfjährige Thätigkeit Bericht erstattet.

Dass es an der Zeit ist, die überwiegende Verstandeskultur und die wesentlich mechanische Behandlung des Gedächtnisses zu ergänzen durch die Pflege der Sinneskräfte und die Entwickelung des Willens, dass der übliche Turnunterricht nicht leistet, was wir in Deutschland von der körperlichen Übungen vor allem verlangen müssen, wird wohl ziemlich allgemein auch von denen eingeräumt, die, wie wir, von den Leistungen der deutschen Schule eine hohe Meinung haben. Nur über das Was, Wie und Wieweit der anzustrebenden Neuerungen herrscht noch Zweifel.

Und das ist ganz selbstverständlich, denn das arbeitende Geschlecht der Lehrer ist durch die Schule gebildet, die das noch nicht mitgab, wonach sich jetzt alle sehnen, und es ist unendlich schwer, auf irgend einem Gebiet erst als Erwachsener mit der Ausbildung der Empfindung zu beginnen.

Wie die Dinge heute liegen, können die Lehrer allein die bevorstehende Arbeit überhaupt nicht leisten oder werden sie doch nur nach Überwältigung langer — zu langer — Zeiträume bezwingen.

Es hat sich bei der praktischen Thätigkeit in Hamburg, über die wir Bericht erstatten wollen, von selbst ergeben, dass die Mitarbeit von Fachleuten der Spezialgebiete gesucht wurde.

Wie das vor sich gegangen, mag eine kurze Übersicht über die Entwickelung der Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung darlegen.

Die Vereinigung trat 1896 zusammen. That-



sächlich hatte sie bereits seit Jahren bestanden und gewirkt. Organisation und Name wurden erst angenommen, als die Weiterarbeit ohne diese sich als unbequem und hier und da unmöglich herausgestellt hatte.

Den ersten Anstoss zum Zusammenschluss ergab die gemeinsame Arbeit bei den Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken, die von der Kunsthalle für Lehrer und Schüler seit 1887 veranstaltet wurden. Das Ergebnis war, dass für die Schule im Prinzip der Unterricht in der Kunstgeschichte aufgegeben und dafür die Betrachtung des einzelnen Kunstwerkes zu Grunde gelegt wurde. Kunstgeschichte wurde nur soweit hereingezogen, wie die eigene Beobachtung des etwas reiferen Schülers reichte.

In ähnlicher Form hat der Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe, Herr Prof. Brinckmann, die Lehrer in das Studium seiner Anstalt durch methodische Untersuchung der Dinge eingeführt.

Wie in der bildenden Kunst mit dem Direktor der Kunsthalle wurde für die Musik mit dem Direktor der Philharmonischen Konzerte, Herrn Professor Barth, mit den Musikdirektoren Herren Fiedler, Spengel und Laube Berührung gesucht. Herr Professor Barth übernahm die Leitung des Lehrergesangvereins und der Konzerte für Schüler.

Als es sich darum handelte, den Zeichenunterricht, dessen Reform in der wissenschaftlichen Richtung vor einem Menschenalter von Hamburg ausgegangen war, jetzt nach der Seite der künstlerischen Em-

pfindung auszubauen, begaben sich die Lehrer und Lehrerinnen, die den Trieb in sich fühlten, bei dieser Weiterführung mitzuwirken, in die Lehre bei einem Künstler, Herrn Arthur Siebelist, um bei ihm in künstlerischer Weise zeichnen und malen zu lernen. Daneben steht die Vereinigung in Verbindung mit den bedeutenden Reformatoren des Zeichenunterrichts auch des Auslandes und hat das einflussreichste Werk, das von L. Tadd, soeben in deutscher Bearbeitung herausgegeben.

Von ähnlichem Einfluss auf die Bearbeitung der Litteratur wurde die Mitarbeit einheimischer Dichter und Schriftsteller wie Otto Ernst, Gustav Falke und J. Löwenberg.

Bei einzelnen Zweigen wurde der Rat der hervorragendsten deutschen Künstler und Fachleute erbeten und erlangt. In dieser Beziehung sei auf die von Dr. Spanier in seinem Werk über den künstlerischen Wandschmuck veröffentlichten Briefe von Thoma und Liebermann verwiesen. Auf anderen Gebieten förderten u. a. Prof. Konrad Lange in Tübingen, Direktor Dr. Jessen und Prof. Pallat in Berlin, Geheimrat W. von Seidlitz in Dresden und Prof. Dr. Brinckmann in Hamburg mit Rat und That.

Das Einzelne möge in den betreffenden Abschnitten verfolgt werden. Es kommt an dieser Stelle nur darauf an, das Prinzip zu kennzeichnen, nach dem die Hamburger Lehrerschaft, die aus pädagogischem Bedürfnis den Dingen genaht ist, sich sachlich Rat geholt hat bei den eigentlichen Fachleuten. Und

es darf wohl in diesem Zusammenhange Allen, die in Uneigennützigkeit ihre Erfahrung und ihre Zeit den Lehrern zur Verfügung gestellt haben, der Dank ausgesprochen werden. Sie haben nicht nur durch die That im Einzelfalle genützt, sondern obendrein ein Beispiel hingestellt, das für die künftige Behandlung pädagogischer Dinge nicht verloren gehen wird. Soll das von der Lehrervereinigung begonnene Werk ausgebaut werden, so wird es der Mitarbeit noch vieler Fachleute bedürfen.

Dass die Lehrervereinigung diese Hilfe gefunden hat, giebt ihrer Arbeit den eigentlichen Charakter und, wie wir hoffen, die Lebensfähigkeit.

Für die praktische Thätigkeit in Hamburg war es von höchstem Wert, dass die Oberschulbehörde sich den Bestrebungen freundlich erwies, dass die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle, die Stadttheater-Gesellschaft, die Verwaltung der Klosterschulen St. Johannis, die Averhoffstiftung und die Gesellschaften der Kunstfreunde bei gegebener Gelegenheit praktische Hilfe gewährten. Es seien besonders erwähnt die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die im Hinblick auf die Arbeit in den Schulen begonnen hat, die Werke der grossen Künstler unseres Volkes in ganz wohlfeilen und dabei überaus sorgfältigen Ausgaben zu veröffentlichen; auf die Gesellschaft der Musikfreunde, die die Schülerkonzerte veranstaltet hat, auf die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie, die für die Elternabende Diapositive für das Skioptikon ge-

spendet, und deren Mitglieder Vorträge übernommen haben.

Möge diese Gunst der Fachleute, Behörden und Gesellschaften der Lehrervereinigung auch ferner treu bleiben. Sie giebt den Lehrern die beste Bürgschaft für die Berechtigung und Notwendigkeit ihrer Bestrebungen und die sicherste Hoffnung auf das Gelingen. Wenn sie heute bekennen müssten, dass sie sich in einem Gegensatz zu den berufenen Vertretern der Kunst und Wissenschaft, im Gegensatz zu den Wünschen der einsichtigen Kunstfreunde befänden, so würden sie ihre Arbeit einstellen können.

Das Inhaltsverzeichnis giebt eine Übersicht der Gebiete, auf denen die ersten Versuche angestellt sind. Die Ergebnisse sind noch nicht auf allen von gleichem Belang. Je schwieriger der zu bewältigende Stoff, desto langsamer führen die ersten Versuche voran. Mit dem Gesamtergebnis können die Mitglieder der Lehrervereinigung, die so viele Anregungen zu geben und zu verarbeiten hatten, in Anbetracht des kaum fünfjährigen Bestehens der Gesellschaft, wohl zufrieden sein, glaube ich, denn es ist bereits soviel Gehalt und Form gewonnen, dass jeder deutsche Lehrer in seinem Gewissen dazu Stellung nehmen muss.

In aller Kürze möge der wesentliche Inhalt der gewonnenen Grundsätze angedeutet werden.

Es wird sich nicht um die Beseitigung vorhandener und ebensowenig um die Einführung neuer Unterrichtsgegenstände handeln — daran herrscht ja kein Mangel, — sondern um eine Vertiefung und Bereicherung der vorhandenen Methoden. — Überall ist die unmittelbare Berührung mit den Dingen anzustreben. Das Gedächtnis darf nicht nur als ein mechanisches Werkzeug zur Bewältigung toten Stoffes ausgebildet werden, sondern ist vielmehr als eine lebendige Kraft im Dienste des prüfenden und vergleichenden Verstandes zu erziehen. Als solche kann es ohne Gefahr weit mehr als bisher belastet werden, und es wird mit spielender Leichtigkeit und Freudigkeit ungeahnte Aufgaben bewältigen. Das Ziel des Unterrichts besteht nicht bloss und nicht in erster Linie in der Mitteilung des Stoffes, sondern in der Gewöhnung an eine zwingende Methode zu beobachten und nachzudenken, also in der Entwicklung von Kräften. Es muss das Bedürfnis erweckt werden, vor jeder neuen Erscheinung zu versuchen, wie weit die unmittelbare Beobachtung und die vorsichtige Anwendung des vorhandenen Wissens führt, und erst wenn diese Mittel erschöpft sind, nach Hilfe von Menschen und Büchern zu suchen. Aller Unterricht sollte eine Anleitung sein, der Welt selbständig und unabhängig gegenüberzutreten und in befestigter Gewohnheit das erarbeitete Wissen zum Erwerb neuer Kenntnisse zu benutzen. In jedem Augenblick muss

alles Wissen zur Verfügung stehen. Dies wird am sichersten erreicht, wenn es von der ersten Stunde einem Können dient.

Können ist die höchste Macht. Verstehen und selbständig untersuchen können, mitzuempfinden und nachzuempfinden vermögen, geht über alles mechanische Wissen weit hinaus.

Die Fähigkeit zu empfinden ist durch die genaue Betrachtung einzelner Gegenstände der Natur — im Naturgeschichtsunterricht, bei Ausflügen vor der Natur — und einzelner Kunstwerke — Bilder, Bauwerke, Statuen, Gedichte, Musikwerke — zu entwickeln. Ohne diese Grundlage ist eine geschichtliche Behandlung der Kunst und der Litteratur für die wirkliche Bildung nicht bloss wertlos, sondern sogar gefährlich.

Auf allen Gebieten ist sodann vor allen Dingen Ausdrucksfähigkeit anzustreben. Es kommt nur darauf an, dass die von der Natur gegebene Fähigkeit nicht erst einschläft. Wo wir die heutige Entwickelung des Kindes beobachten, finden wir immer wieder, dass die natürliche Begabung von irgend einem Punkte an unterdrückt wird, vornehmlich durch die Anerziehung falscher Scham, durch die Untergrabung der Unbefangenheit, die Entwöhnung vom Beobachten, die Zerstörung des persönlichen Mutes. Kleine Kinder pflegen mit hellem, sicherem Ansatz zu singen. Was wird in der Schule daraus? Kleine Kinder erzählen und plaudern ganz unbefangen über alles, was sie erleben. Wie steht es damit nach dem ersten Schuljahr, wie

steht es bei den Zwölfjährigen? Kleine Kinder zeichnen ohne Furcht und Bangen, was in den Kreis ihrer Vorstellung kommt, und zeichnen mit Freudigkeit. Wie weit wird dies in der Schule beachtet und entwickelt? Sollte es nicht möglich sein, die Unbefangenheit zu erhalten durch alle Stufen, bis das sichere Können erreicht ist?

Es muss überall und beständig nicht von der Wissenschaft, dem Stoff, nicht von dem Vorstellungskreis des Erwachsenen, sondern von der Natur des Kindes ausgegangen werden. Nur die Methoden führen zum Ziel, die so tief begründet sind.

Eins aber darf dabei nie vergessen werden, die Kinder sind ein heiteres Geschlecht. Sie leben noch heute in einer glückseligen Welt, die Jahrtausende hinter uns liegt, in einem goldenen Zeitalter. Was sie packen soll, was ihnen lieb werden soll, muss heiter sein. Und alles, was ihnen geboten wird, muss ihnen lieb werden. Das ist die beste Schule, in der bei der ernstesten Arbeit am meisten gelacht wird.

Soweit es möglich, ist überall von der durch die nächste Heimat gegebenen Grundlage auszugehen. Die Schule hat nicht bloss mit dem zu rechnen, was sie selber mitteilt, sondern überall heranzuziehen, was das tägliche Leben ausserhalb der Schule lehrt. Es ist einer der schwersten Fehler der heutigen Praxis, dass dieses ungeheure Erfahrungswissen so wenig in Anschlag gebracht wird. Die Schule hat überall die Verbindungen herzustellen.

Engere Beziehungen zu den Eltern und den ins

Leben entlassenen Schülern erscheinen dringend erstrebenswert, damit die Schule nicht als ein Fremdkörper im Leben des Einzelnen und der Familie steht. Es müsste sich um jede Schule eine Schulgemeinde der Eltern und früheren Schüler bilden, mitlebend, mitstrebend, mithelfend. Wo eine besonders einflussreiche Lehrerpersönlichkeit wirkte, haben sich in Hamburg bereits Vereine früherer Schüler unter ihrem Namen gebildet, die ihre Überlieferung pflegen.

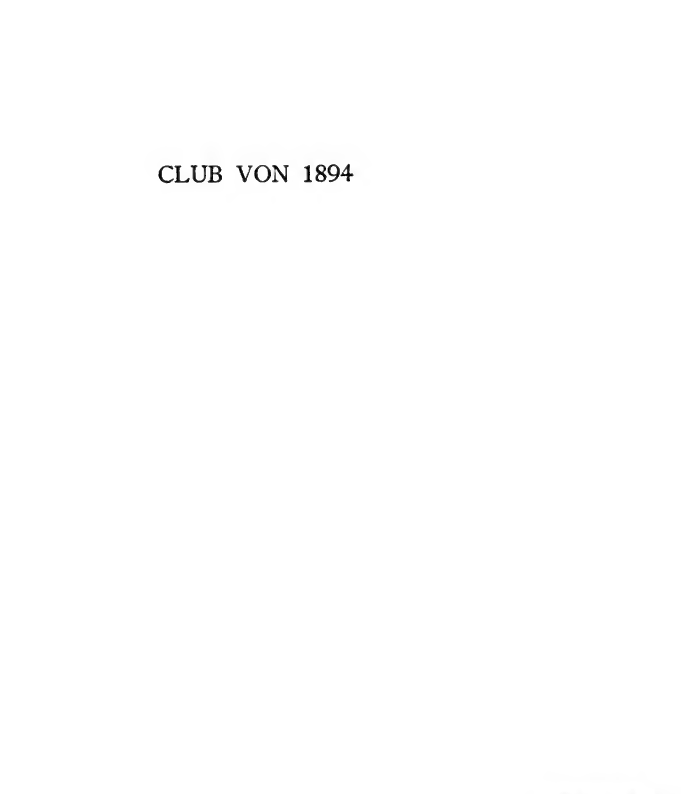
Auf dem festen Untergrund der Liebe zur Heimat und ihres wachsenden Verständnisses ist sodann das nationale Wesen zu pflegen. Wer die Schule verlässt, muss, soweit seine Fähigkeiten reichen, Anschluss an die grossen Dichter und Künstler unseres Volkes gefunden haben, Anschluss mit dem Herzen. Und es muss in ihm das Bedürfnis nach unmittelbarem Verkehr mit ihren Werken lebendig geworden sein. Die Schule soll nicht satt, sie soll hungrig machen.

Alles, was gelernt und gelehrt und an Kräften erworben wird, muss durch das Gefühl in den Dienst der höheren Entwickelung unseres Volkes gestellt werden. Jeder einzelne muss sich mitverpflichtet fühlen, an der Vertiefung und Veredelung unseres Volkscharakters mitzuarbeiten und zwar, indem er nicht bei den andern, sondern bei sich selber anfängt.

In solchem Boden gepflegt, werden Vaterlandsgefühl, Volksbewusstsein, Nationalstolz, Patriotismus und wie wir die Äusserungen des einen tiefen Gefühls

der Zugehörigkeit nennen mögen, in dessen Entwickelung wir Deutschen noch hinter unsern Nachbarn zurückgeblieben sind, sich als aufbauende und gestaltende Lebensmächte wirksam erweisen, die nicht nur an seltenen Schicksalstagen fieberhaft aufwallen, sondern auch an allen Werktagen still und stark an der Arbeit sind.

CLUB VON 1894



DAS STÄDTESTUDIUM

Dieser Aufsatz, dessen Inhalt die leitenden Gedanken bei der Gründung des Clubs von 1894 bildete, erschien unter der Überschrift „Wünsche“ im ersten Heft der hamburgischen Wochenschrift „Der Lotse“ 1900.

Endlich ist nun zur Thatsache geworden, was wir im kulturellen und politischen Leben Hamburgs seit vielen Jahren als bittere Notwendigkeit empfunden und betont hatten: die hamburgische Wochenschrift.

Es wird späteren Geschlechtern unbegreiflich vorkommen, dass sich ein Stadtstaat von der Bedeutung Hamburgs zu einer Zeit wirtschaftlichen Wohlergehens ohne das zusammenfassende Organ einer Wochen- oder Monatsschrift hat behelfen können. Man wird sich fragen, ob es keine geistigen und wirtschaftlichen Interessen darzulegen und nach innen und nach aussen zu verteidigen gab, ob die wissenschaftliche Arbeit, die künstlerische und litterarische Produktion so gering oder so zersplittert waren, dass ein Bedürfnis nach Zusammenfassung nicht gefühlt wurde, ob in der Stadtgemeinde kein politisches Leben vorhanden war, das auf ständige Diskussion gedrängt hätte; und ob denn schliesslich kein Wunsch

laut geworden, vom hamburgischen Standpunkt aus die Ereignisse in der deutschen und ausländischen Geisteswelt zu überschauen? Denn erfahrungsgemäss bedarf die Tagespresse, die den Ereignissen aus nächster Nähe zu folgen gezwungen ist, überall in der Welt der Ergänzung durch periodische Veröffentlichungen, die sich mit den Einzelheiten von gestern Abend und heute Morgen nicht befassen und nur das beobachten, was weiterem Abstand noch sichtbar bleibt.

Wir hätten diese hamburgische Wochen- oder Monatsschrift längst gehabt, wenn der Mann, sie zu schaffen, sich gefunden hätte. Denn wo immer über die Entwickelung des geistigen Lebens in Hamburg gesprochen wurde, kam es stets zu dem Schluss: wir brauchen ein Denkorgan, das fortlaufend die grossen Fragen unserer Existenz bearbeitet.

Dass wir dieses unentbehrliche Werkzeug nun besitzen, empfinden wir als eine Erlösung, und wir sehen gespannt und hoffnungsvoll seiner Wirksamkeit entgegen.

Aber die Teilnahme beschränkt sich nicht auf ein zuschauendes und abwartendes Wohlwollen. Es giebt wohl wenige in Hamburg, in deren Herzen nicht ganz bestimmte Wünsche aufsteigen, wenn sie an den Inhalt einer hamburgischen Wochenschrift denken.

✿

Von der Redaktion zu hören, dass der „Lotse“ etwas anderes sein soll, als eine deutsche Wochenschrift mehr, nur mit dem Unterschied, dass sie, statt in Berlin oder München, in Hamburg erscheint, ist beruhigend, denn für ein solches Organ wäre weder bei uns noch im Reich ein Bedürfnis nachweisbar.

Was uns not thut, ist die Wochenschrift, die sich entschieden auf den Boden Hamburgs stellt und von hoher Warte beobachtet, was geschieht und unterlassen wird. Beides. Aber nicht im Sinne einer unfruchtbaren Kritik, sondern Kräfte und Ziele erkennend und betonend.

Was wissen wir von uns selber? Wenn die Zulassung zum Bürgereid von einem Examen über hamburgische Zustände und Interessen abhängig wäre, nicht viele dürften es wagen, die Schwurhand zu erheben.

Wie manche Quelle verrieselt bei uns im Sand, weil die Wasser nicht zusammengeleitet werden. Für wie viele politische, kommunale, wissenschaftliche, künstlerische Bestrebungen wären Mittel und Kräfte da, wenn sie eindringlich und beständig der ganzen Bevölkerung vor Augen gehalten würden. Wo werden denn überhaupt hamburgische Angelegenheiten vor der Öffentlichkeit erörtert? Was im Senat verhandelt wird, erfährt die Welt nicht. Die Beratungen der Bürgerschaft bewegen sich naturgemäss meistens um Fragen des Budgets oder der Senatsanträge. Der Debattierklub (Klub von 1894), der hamburgische Angelegenheiten von hohem Standpunkte erörtert,

veröffentlicht keine Sitzungsberichte, und die Tagespresse, die den lokalen Angelegenheiten oft breiten Raum gewährt, ist mit dem einzelnen Ereignis zu stark belastet und hat selten unmittelbaren Anlass, allgemeine und grundsätzliche Erörterungen zu geben.

Hier muss die hamburgische Wochenschrift eingreifen als eine Ergänzung der Bürgerschafts-Verhandlungen und der Arbeit der Tagespresse. Aber sie darf ihre Arbeit niemals vom Kirchturmsstandpunkt in Angriff nehmen, das würde auf Verengung und Verknöcherung hinauslaufen.

Was uns drückt, wird in vielen andern Grossstädten des In- und Auslandes als Unbequemlichkeit empfunden, was bei uns treibt und grünt, will auch anderswo ans Licht oder ist anderswo bereits zur Blüte entfaltet oder zur Frucht gereift.

Denn der Typus der rasch gewachsenen modernen Grossstadt, dem Hamburg angehört, ist über die ganze germanische Kulturwelt von vier Erdteilen verbreitet, und überall sind den Einwohnern die Dinge über den Kopf gewachsen, weil alles so rasch gegangen, dass man darüber nicht zur Besinnung gekommen ist. Was eine moderne Grossstadt darstellt, hat es nie gegeben, soweit wir aus der Geschichte noch lernen können. Grosse Menschenanhäufungen, ungeheure Kapitalansammlung, grosse materielle Genussfähigkeit und dabei ein Geringses geistigen Bedürfnisses und geistiger Produktion. Die grossen Stadtkulturen Italiens, Süddeutschlands und der Niederlande sind von 30 bis höchstens 150000 Seelen

getragen worden — Lübeck hatte als Haupt der Hansa zur Zeit seiner höchsten Macht nicht mehr als vierzigtausend Einwohner — und was leistet in Deutschland, den Niederlanden — die französischen Niederlande eingeschlossen — oder in England heute eine Stadt von hunderttausend bis zu neunmalhunderttausend oder einer Million Einwohner? Wo ist, was uns Hamburger angeht, bei unserm Wirtschaftsgebiet von nahezu einer Million, bei unserer über breite Schichten gelagerten Wohlhabenheit die diesen geistigen und materiellen Mitteln entsprechende Leistung in der Politik, der Wissenschaft, der Kunst, der Litteratur? Eine Million Menschen — und giebt es einen Dichter, einen Komponisten unter uns, dem sein Kunstschaffen das Leben bereitet? Eine Million Menschen — und wo sind die Maler, die Bildhauer, die Architekten, die einer solchen wirtschaftlichen Blüte entsprächen?

Dieser Zustand vieler moderner Grossstädte erinnert an das Leben gewisser grosser Mollusken, die keinen Kopf haben und ganz Magen und Muskel sind. Sie vermögen mit ihren Schalen eine Hand abzuklemmen, aber sie haben kein Organ, die Schönheit des Himmels wahrzunehmen, der Bäume und Blumen am Strand des Wassers, in dessen lauer Flut sie sich wohlfühlen, und das diese schöne Welt zurückstrahlt, ohne dass die riesigen Schalentiere von alledem eine Ahnung haben.

Doch ist heute bereits in vielen Köpfen die Einsicht erwacht, dass im Körper der rasch aufge-

schossenen Grossstädte des Handels und der Industrie allerlei Organe fehlen oder unentwickelt bleiben, die auf die Dauer nicht zu entbehren sind. Und überall in den neuen Grossstädten lassen sich neue Bildungstriebe wahrnehmen. Das formlose Chaos scheint sich gestalten zu wollen.

✲

Wenn in dieser Gärungs- und Keimzeit in Hamburg eine Wochenschrift auftaucht, so liegt ihre besondere Aufgabe klar zu Tage. Sie hat in Hamburg und von Hamburg aus den Organismus der modernen Grossstadt fortlaufend zu beobachten, doch nicht in akademischer Form, die den Gelehrten unterrichtet, sondern, so weit irgend möglich, von der Untersuchung und Darstellung hamburgischer Zustände ausgehend.

Die allgemeinen und besondern Fragen, die es da zu beantworten giebt, lassen sich gar nicht aufzählen und erhalten Arbeit für viele Jahrzehnte.

Wie weit werden diese neuen Grossstädte Deutschlands wirklich regiert, wie weit nur verwaltet? Wer regiert, der verwalten sollte, und wer begnügt sich, zu verwalten, während seine Aufgabe wäre, mit Ausblick auf künftige Dinge zu lenken und zu leiten? Und im Anschluss daran, wie werden im Besonderen skandinavische, englische, amerikanische Städte regiert und verwaltet? Was thut im einzelnen Fall die Stadt-

gemeinde, was überlässt sie der Unternehmungslust des Einzelnen?

Und wie weit ist die allgemeine Anteilnahme des Bürgers an städtischen Dingen entwickelt, wo schläft er und überlässt die Regierung den Strebern oder Spekulanten, die sich der Teilnahme an der Stadtverwaltung aus selbstsüchtigen Interessen zuwenden? Giebt es Grossstädte, in denen die aus Vororten entstandenen Stadtteile sich ein eigenes Gemeindeleben erhalten oder wieder erworben haben? Oder ist das Elend allgemein, dass die einmal eingemeindeten Vororte jegliches Interesse an sich selber verlieren und aus der Hand der Centralverwaltung stumpfsinnig Wohlthaten empfangen oder stumpfsinnig die Vernachlässigung ertragen?

Giebt es Städte, Stadtregierungen oder Stadtverwaltungen, die von gesundem Ehrgeiz erfüllt sind? Dies ist eine Kardinalfrage für die kulturelle Entwicklung.

Um einzelne Sonderfragen anzudeuten: Wie kommt es, dass viele Städte mit ihren öffentlichen Bauwerken entschieden Unglück haben, während andere durchweg Treffer erzielen? Liegen die Ursachen in den Institutionen? Wie weit in den Individuen? Dann wäre die unendlich wichtige und in Hamburg praktisch noch gar nicht angeschnittene Parkpolitik deutscher und ausländischer Städte bei uns bekannt zu geben und im Anschluss daran müssten die theoretischen Fragen erörtert und die praktischen Forderungen gestellt werden.

In fast allen diesen typischen modernen Grossstädten ist — soweit sie nicht Residenzen sind — bisher nur für die niedere Bildung gesorgt worden. In jüngster Zeit erst hat man angefangen, die Möglichkeit höherer Ausbildung ins Auge zu fassen und ihre Notwendigkeit auch für die Bewohner der grossen Handels- und Industriestädte ohne Universitäten und Akademien einzusehen. Man scheint erkannt zu haben, dass mit der allgemeinen Verbreitung einer niedern Bildung noch nicht viel erreicht ist, dass nicht nur für Soldaten, sondern ebenso notwendig für Offiziere gesorgt werden muss. Bücher- und Lesehallen, Hochschulkurse, Fortbildungsschulen aller Art sind eingerichtet und wirken. Man hat an vielen Orten begonnen, durch Volksunterhaltungsabende die Herzen für edlere Vergnügungen zu gewinnen. Wie steht es in den amerikanischen, englischen, skandinavischen Städten mit all diesen Fragen?

Auf den einzelnen Gebieten pflegen die deutschen Fachleute orientiert zu sein, aber es fehlt in Deutschland an einem Organ, das dauernd das Leben und Wachstum im Organismus der modernen Grossstadt beobachtet.

Hamburg ist für alle diese Dinge eine vorzügliche Warte.

Im Leben unserer Stadt hat die Initiative des Individuums immer noch mehr Spielraum als anderswo in Deutschland. Hier werden thatsächlich eine Menge Versuche zuerst gemacht, um später im Reich und darüber hinaus Nacheiferung zu finden. Wenn die

öffentliche Aufmerksamkeit in Hamburg durch die Wochenschrift dauernd auf diese Versuche zu Neubildungen hingelenkt wird, wird sich der Kreis der Mitwirkenden erweitern. Es kommt darauf an, dass die Gewissen erweckt werden.

Von Hamburg aus lässt sich sodann am leichtesten verfolgen, was in den übrigen germanischen Ländern geschieht, Nordamerika, Südafrika und Australien eingeschlossen. Hamburger kommen überall hin, und wir haben in unserm Debattierklub wiederholt erlebt, wie eingehend und eindringend der junge Kaufmann sich über das öffentliche Leben, die Verwaltung und gemeinnützige Unternehmungen im Auslande unterrichtet hatte.

Wollte die neue Wochenschrift ein Auge auf diese Kreise werfen, so könnte sie sich ohne Zweifel Mitarbeiter aus ihnen erziehen. Es dürfte nach den bisherigen Erfahrungen nicht schwer fallen, eine ganze Reihe junger Kräfte für Sondergebiete der Wohlfahrts- oder Unterrichtsfragen zu begeistern, dass sie auf ihren Reisen Beobachtungen und Nachforschungen anstellen, und in knapper, unakademischer Darstellung die Anregung weiter tragen.

Damit hätte die neue Wochenschrift ihre besondere Aufgabe und ihr individuelles Gesicht.

Wenn sie sich entschliesst, hamburgische Dinge in diesem Zusammenhange zu behandeln, so wird sie sich nicht nur in Hamburg selbst notwendig machen, sondern im ganzen Reich und darüber hinaus Anerkennung, Einfluss und Erfolg haben.

Sobald man in Deutschland auf solche Absichten des „Lotsen“ aufmerksam geworden ist, werden sich überall Forscher und Philanthropen finden, die das Blatt als eine Centralstätte für Forschung und Anregung auf dem Gebiete des städtischen Kulturlebens ansehen und für die Veröffentlichung ihrer Arbeiten benutzen.

Natürlich würde diese Spezialität die übrigen Stoffe, die wir in einer hamburgischen Wochenschrift behandelt sehen möchten, nicht ausschliessen. Sie hat in politischen und wirtschaftlichen Dingen Stellung zu nehmen, hat uns über die wichtigsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Wissenschaft, Kunst und Litteratur zu unterrichten. Aber eine so eigenartige und bisher noch nirgend von einer Zeitschrift in Angriff genommene Aufgabe dürfte sie kaum anderswo finden, wie das Studium der modernen Stadt.

Möchte den beiden Begründern und Leitern des „Lotsen“ diese Aufgabe sympathisch sein. Beide sind jung und können, wenn sie wollen, hineinwachsen und tausend willige Kräfte mit sich ziehen und aus der neuen hamburgischen Wochenschrift für deutsche Kultur den Hecht im Karpfenteich machen, nicht nur für Hamburg, sondern weckend und stärkend weit über unser Gebiet hinaus.

Buchdruckerei Roitzsch vorm. Otto Noack & Co.



